Місячник масової музичної роботи

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



ЖОВТЕНЬ-ЛИСТОПАД

Орган Відділу Мистецтв УПО НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ)

ПРО КОБЗУ В МИНУЛОМУ Й СУЧАСНОМУ

В історії української народньої музики кобза чи бандура [1]) посідає надзвичайно почесне місце, і з процесу розвитку української музичної культури викреслити її ніхто не одважиться...

Хай собі дослідники сперечаються, допитуються про генеалогію [2]) цього інструменту, виясняють його поетичних дідів та прапрадідів. Це має своє безперечне історичне і культурне значення. Я ж кількома словами хочу торкнутись кобзи в часи її пізнішого існування і розквіту, де факти є встановлені...

Крива лінія історичного життя кобзи і її носіїв—кобзарів піднеслася до найвищої точки в часи середнєвічного феодалізму [3]), в XVI-XVII столітті. Кобза була улюбленим інструментом українських феодалів, панів, гетьманів, поміщиків. А далі перейшла до Запорожжя, а потім і до широких кол трудящих, до селян. В добу козаччини, боротьби з польськими й українськими феодалами кобза не раз ставала в пригоді, як бойовий інструмент пропаганди проти гнобителів, і була носієм народньої й індивідуальної поетичної творчости.

Через пісні-думи по всьому теренові України ширився з покоління до покоління, із століття в століття епос [4]) героїчної боротьби за волю, епос відваги, лицарства, соціяльних колізій [5]) між голотою і дуками (напр., дума „про Ганджу Андибера") то що.

Доля кобзи і кобзарів в історії культури не однакова. В інших народів, нам відомо, були мандрівні співаки-музики, що ширили через музику, власне, через спів під акомпанімент музичного інструменту, вірші й іншу поетичну творчість. У Франції, приміром, були славетні провансальські трубадури з їхніми незабутніми піснями; у Німеччині—мінезінгери, в Росії—бояни і т. інш. Ці співаки з їхніми інструментами пройшли через грані кількох століть, аж до занепаду середнєвіччя та епохи торговельного капіталу, коли на зміну з'явились досконаліші інструменти фабричного виробництва.

А кобза на Україні збереглася аж до революції, але вже, порівняно, як рідке явище.

Правда, вона вже не мала, як колись, таких меценатів [6])—як козаки, пани, аристократи. Кобзарями стали звичайні злидарі-старці, що, од села до села

---

[1]) Над виясненням різниці цих термінів я не зупиняюсь, хоч в історичному минулому ця різниця й була. [2]) Генеалогія—родовід, походження. [3]) Феодалізм—середнєвічний державний лад, що характеризується пануванням великих землевласників—дворян (феодалів) і кріпацьким станом їхніх селян. [4]) Епос—героїчні народні пісні — перекази. [5]) Колізія — зіткнення протилежних інтересів або обставин. [6]) Меценат—покровитель.

переходжаючи, співали думи за милостиню, та нечисленні аматори, митці-інтелігенти, що зберігали кобзу і як велику культурну цінність минулого, і як прекрасний сам по собі інструмент для акомпаніменту. Кобза заховувалась, як цікавий музейно-етнографичний експонат, як мистецький атрибут [7]) українського побуту, як спогад про далеке минуле культурного життя України.

Кобза була безперечно розкішною квіткою мистецтва, що оздоблювала, поетизувала історичне минуле України та насичувала в пізніші часи національну романтику.

Але кобза все ж поволі вмирала, бо вона була продуктом [8]) кустарного народнього витворення і, як прекрасний, але незакінчений розвитком, примітив, поволі мусила зійти з культурного кону. Для всякого життя потрібен розвиток, потрібні зміни, потрібне масове розмноження. Кобза значних змін не зазнала, історично зупинилася на певному ступні своєї техничної незавершеної цілком конструкції; та і виробити її було доволі тяжко. І тому смуга її життя в народньому побуті доходила майже до мертвої точки. Процес вимирання кобзи прискорювався швидким розвитком капіталізму та зміною культури побуту.

Кобзу з арени народнього мистецтва витискували конкуренти фабричного походження: гармоника, балалайка, гитара й інш. Ці інструменти без жодного порівняння менш досконалі аніж геніяльна в своїй простоті кобза; проте, вони приступніші, поширеніші, дешевші.

Незрима рука капіталу на місце поодиноких, старанно видовбаних рідкими аматорами з кореня дерева, співучих, ніжно-мелодійних кобз, вислала на ринок мільйони крикливих гармошок, примітивних балалайок. І кобза мусила: або поступитись і відійти на спокій до музейних покоїв, або переродитись, реформуватись у фабричному горні і, обвієною заводським димом, у тисячах штук знову набути значення, підійнятись на новій хвилі трудового життя.

Між іншим скажемо, що добу занепаду переживала і російська балалайка. Але через масове фабричне виробництво вона знову відродилася.

Революція, що збудила велетенські заховані раніше сили мистецької творчости трудящих мас, викликала зацікавлення та попит і до кобзи. І за десятиліття після Жовтня ми повинні відзначити факт значного поширення кобзи й кобзарів. Правда, кобзи нашого часу, бодай і ті ж в основі, уже мають чималі відміни в своїй техничній будові: поруч із довбанками ми зустрічаємо чудові клеєні бандури. А замість поодиноких майстрів кобз, що довбали їх із сухої верби, вже є не одна майстерня, де застосовано методи фабричного виробництва... Що до кобзарів, то це вже не сліпці-мандрівники, а переважно молоді юнаки. І багато цих кобзарів вже об'єдналося в кобзарські капели, що мандрують як мистецькі організації по Україні й поза її межами.

Тепер про кобзу в наші дні. Поширення цього старовинного інструменту серед широких кол, особливо молоди, є безперечно великим позитивним чинником. Кобза цінна не лише тому, що вона старовинна річ. [Головне й найважливіше в ній те, що вона, будучи нескладною, дає можливість видобувати з себе виключну і властиву лише їй—кобзі—красу чарівного музичного тембру; виконувати на ній можна майже всякий музичний твір. Крім того, кобза, як акордовий інструмент, дає підчас виконання на ній музичної композиції оригінальне, часом несподіване масове звукосполучення і справляє враження своєрідної „тихої симфонії". Ця „симфонія" кобзи збуджує найтонші емоції людської психики і, організуючи їх,

[7]) Атрибут—невід'ємна приналежність. [8]) Продукт—витвір.

Кобза й бандура це є здобуток старої української музичної культури. Не забуваймо ж його, а берімо це старе культурне багатство й прищеплюймо його до нашої пролетарської культури.

виховує не лише чуття, а й розуміння краси звукових форм. Отже, кобза для трудящих мас має величезне музичне і естетично-виховне значення.

Правда, що кобза—тихий інструмент і надається більше для користування в кімнаті, в залі. Але це вже не таке й велике лихо. Симфоничний концерт теж ліпше слухати в залі, ніж на вулиці. Але ж його ніхто через те не відкидає.

Доводиться чути іноді й таке запитання: чи треба радити нашій молоді, комсомольцям кобзу? Чи може ліпше агітувати за гармошку?

Була навіть на сторінках преси дискусія в цій справі. Я вважаю, що коли мова йде про те, який народній інструмент ми мусимо зробити масовим, то перед усіма іншими стоїть, безперечно, кобза. У гармошки є теж свої хороші риси. Але цей інструмент має дуже обмежений вплив на емоції людини.

Насамперед гармонія не має точно настроєної клавіятури, і ніколи майже на ній не можна передати мелодії, більше або менше не скалічивши її; друге основне це те, що гармонія, як шумовий інструмент, переважно дає ритм, метр (це є характерними рисами гармонії) і організує лише рухи людські, а не весь комплекс емоціональних переживань особи. Гармонія подразнює, головним чином, зовнішні рефлекси, бо вона не дає музичних нюансів, вона завжди лише чітко кричить.

Знайшлися навіть і такі серед дискусантів про кобзу й гармошку, що закидали кобзі... петлюрівщину. Але над таким аргументом, що іде від убогости політичного світогляду і розумової вузости, можна лише посміятись, бо про нісенітницю ніхто серйозно говорити не схоче.

Отже, не засуджуючи гармошку й її значення, я пріоритет[9]) лишаю за кобзою. революція недарма надала кобзі нової життєвої сили й відкрила їй нові перспективи.

Майбутнє кобзи в тому, що вона повинна завершити етапи свого розвитку. На цьому шляху для кобзи стоїть кілька важливих проблем[10]). Перша з них це—надання кобзі, як інструментові з високим культурним єством, права громадянства серед симфоничних інструментів і введення її до симфоничного оркестру.

Друга проблема, це—відшукання закінченої єдиної, науково-обгрунтованої конструкції кобзи.

Третє, перспективне завдання кобзи це—перетворення її в самостійний інструмент (не лише для акомпаніменту) та створення оркестру з кобз із відповідним розмежуванням їх на партії що до розміру та діяпазону.

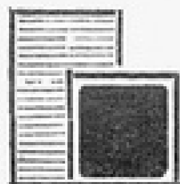
І, нарешті, останнє, але воно є і перше, що становить передумову поширення і розвитку кобзи,—це організація масового фабричного виробництва кобз. Не організувавши виробництва і дешевого постачання кобзи, слова про цей чудовий інструмент лишаться в стадії агітації блідими похвалами, незреалізованими теоріями.

Але я певен, що багато сот літ щиро існувавши, кобза після Жовтня швидким темпом завершить поступовий свій розвиток і, як один із засобів організації індивідуальної та суспільної психики в творенні культурної революції, в створенні прийдешньої, нової гармонійної людини відограє вельми поважну ролю.

[9]) Пріоритет—першенство. [10]) Проблема—завдання, питання.

А. Приходько

Від редакції. *Т.т. читачі, низка незалежних від редакції причин затримала видання останніх номерів журналу „Музика—Масам". Ці перешкоди нині усунено, і редакція вживе всіх заходів до врегулювання випуску журналу. Дальший номер журналу незабаром теж вийде друком.*



ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)

ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

(Продовження)

Е. ПОВЕДІНКА КЕРОВНИКА НА СПІВАНЦІ

Керовник хоргуртка повинен пам'ятати, що він працює не з професіоналами-співаками, а з гуртком учнів, яких треба приєднати до музичної культури. Тому керовник мусить поводитись на співанках як педагог. Спокійне поводження, уважне ставлення до своєї роботи та до заяв гуртківців, спостережливість—ось основні вимоги до диригента на співанці.

Часто диригенти лаються, передражнюють співаків і виправдують це тим, що праця керовника—вся на нервах, що вони не можуть себе стримати. Коли це так, то такому дирігентові треба взяти відпустку і лікувати свою нервову систему, нервове бо поводження його на співанках робить на співаків важке враження, вибиває їх з робочого настрою й одбиває охоту працювати в гуртку.

Часом також буває, що керовник починає нервуватись, коли в гуртка не виходить так, як хотілось би керовникові. Але в цьому винен лише він, бо очевидно невірно побудував роботу, не продумав як слід плану переведення співанки або взяв для проробки матеріял не по силах гуртковї. В таких випадках спостережливість керовника завжди допоможе йому знати, чому саме гальмується робота гуртка і своєчасно без нервування виправити свою помилку. Особливо уважно треба ставитись до роботи гуртка в тих випадках, коли вивчаючи пісні керовник запроваджує різні вправи з теорії музики, дихання, дикції, постановки голосу то-що.

Часто керовник, захопившись роботою, особливо коли вона йде гладко, зовсім не помічає того, що гурток уже втомився й працює млявіше. Отже, своєчасно зроблена на 7—10 хвилин перерва або своєчасне закінчення співанки підсилюють працездатність гуртка та його зацікавлення роботою. З тих же міркувань співанку треба починати розучуванням нової пісні, а кінчати повторенням пісні, вивченої раніше. Ніколи не слід вивчати декілька пісень заразом і лише „начорно", бо така метода роботи привчає керовника і гурток до виступів з недовивченим репертуаром.

Є. КОНЦЕРТОВИЙ ВИСТУП ГУРТКА

Концертовий виступ треба завжди розпочинати своєчасно, тоб-то тоді, наколи його призначено, бо запізнення з початком може знизити піднесення й утомити співаків, а довге чекання авдиторії робить повітря нечистим; все це мусить негативно відбитись на виконанні програми. Цілком природно, що й гурток мусить бути на місці хвилин за 15—20 до початку виступу, відповідним чином приготуватись до нього й чекати розпорядження адміністрації гуртка. Вихід на сцену окремих співаків, що запізнились на початок, треба раз на завжди заборонити.

Щоб не знизити у гуртка піднесеного настрою та утворити такий і в авдиторії, адміністрації треба подбати, щоб сцену, а по можливості й залю, було освітлено як-найкраще; світло в залі підчас виконання кожного відділу програми варто гасити, щоб тим дати авдиторії можливість доповнювати слухові враження зоровими (від спостерігання виразу облич співаків, що посилюватиме емоції слухачів).

Для того, щоб застерегти співаків від хрипоти, що зимою часто буває наслідком різниці в температурі на сцені й у залі, адміністрації гуртка треба подбати, щоб повітря в залі й на сцені було однаково тепле та чисте.

Керовникові треба вести рішучу боротьбу з тенденціями у співаків, що, посилаючись на холод у приміщенні, хочуть виходити на сцену тепло вдягнув-

шись (у пальтах). Дуже добре коли гурток виходить на естраду чистенько й по можливості одноманітно одягнений, з серйозним виразом облич, без розмов і жартів то-що.

Після виходу на естраду гурток мусить припинити розмови, не розглядати авдиторії і приготуватись до виконання пісень [1]). По виході керовника на естраду гурток мусить дивитись на диригента й пильно стежити за всіма зауваженнями його.

Коли гурток шикується до виступу на сцені за закритою завісою, то за одну-дві хвилини до підняття завіси керовник мусить перевірити, чи гурток готовий до виступу, заспокоїти та підбадьорити його, нагадати про порядок номерів відділу, стати попереду гуртка, дати дозвіл на підняття завіси та на виключення світла в залі.

По хвилинній павзі керовник стає на своє підвищення, відповідним рухом рук показує гуртко́ві приготуватися до виконання й починає виконання лише після цілковитого заспокоєння авдиторії.

В тому випадкові, коли хор кінчає свою партію раніше від акомпаніменту, ні керовник, ні гурток не мусять показувати, що вони вже закінчили річ; гурток може опустити ноти, а диригент руки лише тоді, коли й акомпаніятор закінчить свою партію.

По закінченні пісні керовник зіходить зі свого підвищення й стає перед хором обличчям до авдиторії. На визови останньої керовник мусить відповісти уклоном.

Між окремими номерами програми мусить бути перепочинок приблизно в одну хвилину, протягом якого гурток готує поголосники до виконання наступного твору й пригадує зауваження керовника що до виконання.

Перед кожним номером програми керовник або один з гуртківців ясно й н е поспішаючи мусить повідомити авдиторію, який твір і якого автора буде гурток виконувати, додавши кілька слів про характер і зміст цього твору. Пояснення до кожного твору програми що до змісту та форми треба вважати за річ дуже бажану, що сприятиме сприйманню твору авдиторією й піднесенню культурно-музичного рівня її.

По закінченні відділу гурток, за дозволом керовника, організовано сходить з естради в порядкові, протилежному тому,—в якому гурток виходив на естраду. Коли ж гурток зі сцени не сходить, то він мусить у повному порядкові чекати закриття завіси й лише після цього може порушити строй та розпочати розмови.

Треба визнати за бажане, щоб співаки до кінця концерту в публику не виходили, щоб бути в кожен момент на очах у диригента, у якого може бути підчас перерви потреба переговорити з гуртком про наступний відділ концерту, або-що. Це потрібно також і для того, щоб співаки змогли вповні відпочинути й подумати про виконання дальшої частини концерту.

Обмін співаків думками при авдиторії про огріхи у виконанні програми треба визнати за небажаний: кожен гуртківець мусить завжди всемірно підтримувати авторитет гуртка й сприяти зростові цього авторитету, а виявлення огріхів перед авдиторією матиме протилежні наслідки.

Керовник мусить подбати, щоб гуртківці зимою по закінченні концерту зразу не вибігали на мороз. Для цього їх треба залишити на 5 — 10 хвилин після концерту для розмов про час наступної репетиції.

І. Ницай

---

[1]) Потрібні поголосники мусять бути приготовані кожним співцем у порядкові виконання творів.

Хорові й музичні гуртки, чи організували ви святкування „Всеукраїнського Дня Музики"? Якщо ні, — беріться негайно до організації його.

Подбайте й про наступний „Ленінський день" — підсильте підготовку нового репертуару для зборів та концертів на цей день.

ОРКЕСТР З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ

Кілька років тому проф. М. Грінченко в одному з розділів порадника „Музичне мистецтво на селі" дав коротенький огляд музичних інструментів України, яких широко вживає нарід, і радив використовувати їх для утворення всіляких ансамблів. На жаль, там не дано методичних вказівок що до утворення ансамблів або оркестру з українських народніх інструментів, та й самі інструменти рекомендовано вживати, головним чином, як додаткові в тому чи іншому ансамблі. Проте, ідея проф. Грінченка надзвичайно цінна, і правильно скомпанований оркестр з українських народніх інструментів не тільки „не поступиться з боку музичного перед так званими „великорусскими" оркестрами", але й значно переважає його багатством тембрових відтінків.

Отже, я хочу коротенько накреслити принципи складання — а) ансамблів з кобз-бандур та б) оркестру з українських народніх інструментів. Такий оркестр утворено, як окремий музгурток, при клубі „Металіст" у Харкові. Потребу утворити такого типу оркестр на Україні диктує саме життя, бо, щоб піднести культурний рівень мас, треба використати всі можливості і, звичайно, передусім музичні інструменти, що в тих масах обертаються.

Найпоширенішими інструментами на цілій території України є кобза-бандура, ліра, сопілка й цимбали. Всі ці інструменти, увійшовши до оркестру українських народніх інструментів, склали три основні групи: 1) струнно-щіпкову (кобза-бандура і близькі до неї цимбали); 2) смичкову (ліри); 3) духову (сопілки).



Оркестр укр. нар. інстр. харківського клубу „Металіст" під кер. Л. Гайдамаки. Бандури-прими, бандури-баси й цимбали.

В кожнім оркестрі повинна бути група інструментів, що дає темброву основу — нею є група бандур. Сама кобза-бандура являє собою дуже цікавий інструмент, що має широкі можливості. А що бандура не мала якогось усталеного типу, то довелося виробити стандартний тип інструменту придатного і для солової гри і для оркестру. Цей тип бандури має 8 бунтів (басків) і 22 приструнки з діяпазоном в 4 октави від *фа* великої до *фа* третьої октави.

А що обсяг 4-ох октав є недостатній для того, щоб здобути широкі оркестральні звучання, то було утворено ще два типи бандур: піколо і бас, так само з 4-охоктавним діяпазоном. Піколо настроюється на октаву вище від прими і має обсяг від *фа* малої до *фа* 4-ої октави, а бас від *до* контроктави до *фа* 2-ої октави, цеб-то на октаву нижче від прими. (Ноти для піколо пишеться на октаву нижче, а для баса на октаву вище ніж звучать). Цим спрощується укомплектування оркестру, бо оркестрові типи не потребують спеціялізації. В такому вигляді група бандур має діяпазон понад 6 октав і охоплює майже ввесь обсяг фортеп'яна.

Досі бандура була інструментом діятоничним [1]). Отже, було надзвичайно потрібно усунути цю ваду. Після низки спроб довелося зупинитися на способі підставок під струнами (правда, не досить досконалому), що вкорочують струну на півтона. Цілком ясно, що з хроматизмом оркестр бандур здобув можливість виконувати кращі твори так званої „культурної" музики, чого досі зовсім не можна було досягти.

Цимбали, що звуком дуже подібні до бандур, так само треба настроїти хроматично. В оркестрі ми вживаємо великі хроматичні цимбали, хоч їх можна заміняти двома малими цимбалами звичайного селянського типу, настроєними одні від одних на октаву нижче.

[1]) Нехроматичну, ц.-т. без підвищених або понижених ступенів ладу.

Друга група оркестру, інструменти з безконечним смичком (колесом)—ліри. Вони мають характерний тембр, середній між тембрами гобою й скрипки під сурдину, і в комбінації з бандурами дають ефектне звучання. Група лір складається з двох типів: ліра-сопран і ліра-тенор з обсягом у півтори октави кожна (настроєних хроматично); сопрано від *фа* першої октави до *до* 2-ої, а тенор від *фа* малої до *до* першої октави.

Як було зазначено вище, ліра-сопран тембром наближається до гобою, а звук ліри-тенор нагадує звук першої струни віолончелі. Ноти для ліри-тенор пишуться октавою вище ніж звучать.

Група духових інструментів складається з сопілок—інструментів надзвичайно дешевих і поширених на селі і цікавих тим, що за виключно простої побудови охоплюють діяпазон у $2^1/_2$ хроматичні октави з чарівним звуком, схожим на флейтовий. Порівняно слабкий на двох-трьох низьких нотах він стає ясним, певним (щодо інтонації) і прозорим на високих. Своїм звуком сопілки є одним з голосніших інструментів оркестру і для ведіння партії сопілки досить одного інструменту. В нашому оркестрі вживають сопілки 2-х типів: 1-ша обсягом від *фа* другої до *сі*-бемоль четвертої октави і 2-га від *до* другої до *фа* четвертої октави. Незабаром цю групу буде збагачено свірелями та трембітами, стандартні типи яких нині конструюється.

Отже, оркестр українських народніх інструментів укомплектовано так: бандур-піколо—3, бандур-прим—6, бандур-басів—3, цимбали—1, лір-сопран—2, лір-тенор—2, сопілок 1-их—1, сопілок 2-их—1, ударні (літаври, бубон, трикутник, тарілки)—2 чол.



Оркестр укр. нар. інструментів харк. клубу „Металіст“ під керуванням Л. Гайдамаки: бандури-піколо, ліри й сопілки.

Це майже всі практичні уваги, що їх можна було зачепити в обсязі невеличкої журнальної статті. Питання звукових сполучень окремих оркестрових груп, інструментовки та побудови обминаємо через брак місця.

Оркестр, укомплектований у такий спосіб, має широченні можливості і може виконувати твори так народні примітивні, як і складні, т. зв. „класичні“, бо головну ваду кобзи-бандури — чистий діятонізм у значній мірі усунено, а багатство звукових фарб спричиняється до того, що оркестр звучить надзвичайно яскраво й повно.

Л. Гайдамака

ЗАХОДИ „УКРФІЛУ“ В СПРАВІ ПЕРЕОРГАНІЗАЦІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Хоча кобзарське мистецтво й у великій пошані серед робітничо-селянських мас, але масовому поширенню й зростові цього мистецтва перешкоджають різні причини: по-перше, бандури, які виробляють кустарі-майстри, коштують од 80 до 100 крб., цеб-то надто дорого порівняно з такими інструментам, як мандоліна, балалайка то-що; по-друге, досі не має установленого типу бандури,— кожен майстер виробляє бандури на свій лад та зразок; по-третє, бандури кустарного виробництва мають лише діятоничний устрій (спроби ввести хроматичний устрій досі не мали успіху), а це дуже збіднює музичні спроможності інструменту.

Не усунувши цих перешкод, нема чого мріяти про масове поширення коб-

[1]) Див. статтю „Що таке „Укрфіл“ і які його завдання“. („Муз.—Мас.“ № 7).

зарського мистецтва та його розвиток. А усунути їх, власне, значить налагодити фабричне виробництво бандур за певними вдосконаленими зразками, що під силу лише міцній господарчій організації, а також організувати правильно побудований оркестр з бандур, що за прикладом хорового співу поділявся б на бандури високого, середнього й низького голосу.

З доручення й за вказівками Наркомосвіти України „Укрфіл" узяв на себе налагодити масове виробництво бандур, а також організувати зразковий кобзарський оркестр.

Незабаром „Укрфіл" має випустити у продаж партію бандур фабричного виробу власних фабрик „Укрфілу" в м. Вовчій та в Одесі, побудованих за вказівками відомого знавця бандури Гната Хоткевича.

Бандури за зразками, що їх виготував Г. Хоткевич, переважають своєю якістю бандури старого зразка.

Вони поділяються на такі:

а) бандура типова (діятонична) на 4 октави, б) бандура діятонично-хроматична (з цимбаловим устроєм струн), в) бандура чисто-хроматична і г) бандура-бас.

Це дає змогу скласти з них оркестр, якому буде під силу виконувати твори гармонійного і поліфоничного (багатоголосного) складу.

Взірцеві бандури Хоткевича мають такі властивості:

1) Ручка бандури стоїть обіч деки, що дає можливість використати всю деку для струн, тоді як у звичайній бандурі ручка стоїть майже посеред деки, через що дека лишається порожньою майже наполовину.

2) Бандури цього зразка мають сталу кількість струн, однаковий розмір і т. д., тоді, як звичайні бандури мають і різну величину і різну кількість струн.

Найголовніша ж властивість гри на цих інструментах є в тому, що підчас гри використовується в однаковій мірі обидві руки, тоді як на кустарних бандурах вповні використовують лише одну руку, а друга тільки перебирає баси.

Гра на таких бандурах, звичайно, потребує чималої підготовки та спеціяльних вправ, але й наслідки будуть значно більші, ніж від гри на звичайних бандурах. Граючи на таких інструментах, можна буде, наприклад, у повній мірі використовувати класичну европейську літературу, а також уводити таку бандуру і до симфоничних оркестрів.

Бандура фабричного виробу коштуватиме в продажу від 35 до 40 крб.,— ціна більш-менш приступна.

Для підготовки фахівців-кобзарів „Укрфіл" з доручення Наркомосвіти організував у м. Полтаві з кращих кобзарських сил кобзарську студію, з тим, щоби після річної праці перетворити цю студію на центральну показову кобзарську капелу. Студія ж, очевидно, підготовлюватиме також інструкторів-керовників, даватиме студійцям музично-теоретичні знання з теорії музики, сольфеджіо, гармонії, навчатиме постановці голосу й співу, чого бракувало аматорам, вивчатиме й створюватиме кобзарську літературу.

Всі ці заходи дають надію, що нині справу поширення й удосконалення кобзарського мистецтва дійсно поставлено на правильний грунт, і воно ввійде в широкі маси трудящих.

Валер'ян Довженко

ЯК ДОГЛЯДАТИ БАНДУРУ

Бандура, як і кожний музичний інструмент, потребує для свого вірного звучання та справности — певного догляду. Більшість наших бандуристів зберігають інструмент у полотняних торбах, а це зле відбивається на звучанні. Бандуру, коли її приходиться виносити на вулицю, треба носити у спеціяльному футлярі, а вдома тримати в сухому, нежаркому місці. Футляр може бути зроблений з картону чи з тонкої фанери формою, як бандура, і виклеєний усередині товстим сукном. До того ж її треба загортати в бавовняне укривальце, бо вогке повітря, зміна холодного повітря на тепле, дуже шкодить клеєві та лакові, впливає на кілки, струни, а особливо впливає на верхню деку. Коли інструмент внесено з надвору

в кімнату, не треба його зразу розгортати, а то дуже спітніє. Коли ж це доводиться робити, то конче треба витирати добре сухою ганчіркою.

Через певний час бандуру треба чистити. На струнах біля верхніх поріжків та кобилки насідає їржа, тому, щоб її не було, треба злегка змазувати струни чимсь жирним. Пил, що насідає на верхню деку, треба що-дня витирати. В резонатор попадає пилу найбільше. Його звідтіля вичищають таким способом. Всипавши вогкого вівса—добре потрушують інструмент, повертаючи на всі боки, тоді зерна заберуть пил і їх висипають геть. Дуже часте перекручування кілків то туди, то сюди послаблює не тільки дерев'яні, а й металеві кілки і від того інструмент не держить строю. Дерев'яні кілки можна притерти, засипавши в гнізда трошки крейди чи порошку каніфоли. Щоб струни легко ковзалися на кобилці та на басовому поріжку, треба гніздечка потерти графітом (звичайним м'яким олівцем).

Подаємо ще одну корисну пораду. Звучання бандури залежить і від нігтів; без них не можна дати потрібного посилення звуку й чіткости. От кілька порад, як стежити за нігтем. Очевидно нігті мусять бути чисті, але не можна вичищати бруд з-під них чимсь металевим. Від цього роговий шар зсередини нігтя дає тріщини і при грі ніготь відламлюється.

Не треба заводити довгих нігтів, бо грати треба не самим нігтем, а пучкою й нігтем. Товаришам, що в них загалом нігті бувають тонкі й скоро по краях тріскаються, радимо робити так: розпекти якусь металеву річ і розпеченою злегка обвести раз або кілька разів по краю нігтя. Від цього кінець нігтя затвердіє й потовшає. Треба це робити обережно й дуже легко; щоб не попекти пучки треба її відтягти великим пальцем, тоді виставиться самий ніготь.

Не треба й мудрити над нігтями—манікюрувати, обрізувати гострячком або ще щось вигадувати,—треба тільки держати їх у чистоті. **Олесь Геращенко**

ТЕЗИ ДЛЯ ДОПОВІДИ НА СВЯТКУВАННІ „ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ДНЯ МУЗИКИ“

Затвердив методком НКО

1. Процес будівництва пролетарської держави владно висунув на чергу дня справу будування нової культури. Музичному мистецтву належить у цьому процесі значна ділянка, яко мистецтву, що не будучи обмежене рямцями мови, є найбільш зрозуміле для всього людства і тому найбільш інтернаціональне що до меж свого впливу.

На Україні справа будування музичної культури має особливе значення тому, що русифікаторська політика царського уряду душила всякий прояв зросту української музичної культури (через русифікацію муз. ВУЗ'ів, усунення будь-якої економичної бази для розвою цього мистецтва, а також методами адміністративного утиску). Тому українське музичне мистецтво часів дореволюційних зростало здебільшого під гаслом опозиції до політичного режиму й мало революціонізуюче значення.

Базою української музики є народня пісня. Утворена на базі історичних економичних процесів (доба родового побуту, початкового феодалізму, козаччина то-що) і тому, відбиваючи ідеологію, що зв'язана була з цими процесами, вона по своєму походженню є продукт витвору низових пригноблених робітничих шарів укр. суспільства. А по своїй мистецькій якості вона має незрівняну художню цінність.

Тому розвиток сучасної музичної творчости, на деякий час має базуватись на музичних скарбах народньої пісні, тим наближаючи нову творчість до розуміння мас, а також збагачуючи мистецьку цінність музичної продукції.

2. Мистецтво взагалі і музика зокрема є ідеологична надбудова на економичному базисі.

а) Соціяльні функції музики. Музика є знаряддя оформлення класової ідеології.

ПРИКЛАДИ: Музика доби родового побуту (народня обрядова пісня), музика доби феодалізму (церковна музика). Музика й економика, розвиток індустрії і її вплив на музику.

б) Музика доби диктатури пролетаріяту і соціяльного будівництва має такі ознаки:

Музика є предмет споживання широких мас, а не лише заможної верстви.

Музика є знаряддя оформлення класової ідеології пролетаріяту через тексти, ритми і свою ролю в його побуті.

Широкі маси є не тільки споживачі, але й виробники музичного мистецтва.

3. Музика—широким робітн.-сел. масам.

Успішний розвиток музичної культури пролетаріяту потребує засвоєння досягнень загально-світової музичної культури. Від цього виникає потреба до найширшого ознайомлення мас з кращими зразками світової музики. Від цього повстає завдання ліквідації музичної неписьменности мас у самому широкому розумінні цієї проблеми. Засобами до цього є:

Радіо-музика, грамофонна пластинка, концерт, друкований музичний твір, музична преса, широка муз. організаційна робота. Тому треба популяризувати ідею таких виробничих організацій: а) Українська філармонія, що має завданням охопити концертовою роботою широкі маси. б) Радіо-музика—ті ж завдання. в) Музичне видавництво. г) Музкорівський і хоровий рух. д) Зміцнення муз. роботи музичного товариства ВУТОРМ. Треба розвинути кампанію членства до цих організацій.

4. Музика в побуті.

Треба боротися з музикою ідеологично ворожою, як церковна музика, музична халтура і музика пошло-естрадного типу. З'ясовання класової природи і художньої вартости цих форм музики.

Форми використання музики в новому побуті, її роля і значення.

5. Боротьба за якість. Ув'язка з загальнодержавною директивою в боротьбі за якість. В чому якість музичної культури: у якості виконання, якості твору і в якості авдиторії. Якість виконання полягає у високій кваліфікації виконання. Якість твору—в його ідеологичній і мистецькій цінності. Якість авдиторії—в розвитку і збагаченні її смаку що до сприймання музики.

УВАГИ ДО ТЕРЦІЯЛЬНОГО ЕТЮДУ [1])

(На квартет бандур)

Цей етюд буде першою друкованою річчю для усталеного тепер типу бандури, прийнятого Хар. Муз. Драм. Інститутом та „Укрфілом".

В цім етюді вживається кілька різних способів гри, тому проаналізуємо кожну партію й кожну руку окремо.

1-ша бандура. На початку йде просто; права рука пальцями 2—3 бере терції, ліва бере баси. Так іде до E.

В третьому такті ліва рука бере акорди вже способом ⊓, тоб-то перекинувшися через обечайку.

Починаючи з G, ліва рука переходить вже на приструнки (звичайне положення **3**), причім і права рука теж грає на приструнках.

H — теж акорди лівої руки в ⊓, при чім акорди—з чотирьох звуків, отже, беруться чотирма пальцями. Права рука бере бас в октаву й одразу перескакує на акорд у скрипковому ключі. В третім і четвертім тактах права рука грає трьома пальцями, а ліва вставляє свій звук поміж акордом правої.

I — ліва рука працює на великих інтервалах у басах, а починаючи з третього такта переходить на приструнки.

K — ліва рука бере дуже великі інтервали (в дві октави).

L — характерна комбінація терцій правої й лівої в ⊓.

M — працюють усі десять пальців, одна рука в октаву від другої.

N — одна рука йде за другою, теж 10 пальців.

O — арпеджіо чотирма пальцями, теж одна рука йде за другою.

Останній такт—„легато" через усю бандуру одної правої руки.

2-га бандура. Ліва рука на приструнках, права теж. Так іде до E.

E — ліва—акорди ⊓ в нижньому регістрі, а права—високо на приструнках бере 32-й, потім зразу права переходить на баси.

F — ліва — баси з великими інтервалами: права—в середині другого такту „легато" вверх першим пальцем.

G — особливий штрих то правою, то лівою. В третім такті права бере баси, ліва дає характерне „групето" високо на приструнках, а потім зразу попадає на баси.

H — ліва бере бас на великих інтервалах; в третім такті ліва—акорди в ⊓.

K — ліва перекидається одразу через 4 октави, в другому такті дає ще більший інтервал, в третьому знову 4 окт.

L — в третьому такті характерна зміна терцій правої руки й лівої ⊓.

M — працюють десять пальців, руки йдуть в октаву.

N — руки йдуть послідовно теж усіма п'ятьма.

O — чотирма пальцями обох рук послідовно.

3-тя бандура. Права рука має в другій (і четвертій) четвертях восьмі. Коли цю восьму просто взяти й тільки, то вона, очевидно, на такім інструменті, як бандура, буде звучати не як $^1/_8$, а довше: і чверть, і половину й більше. А тут треба $^1/_8$. Тому оте „соль" (а в наступних тактах і інші подібні ноти) треба приглушувати. Робиться це різно: або тим чи іншим пальцем або, краще, ребром долоні.

B — хід правої вверх, а лівої вниз.

C — в останньому такті—октавні інтервали лівої руки.

D — стакато правої.

H — великі інтервали лівої руки.

I — октавні пасажі правої (в швидкому темпі справляють деяку трудність).

Далі ті ж уваги, що й для попередніх бандур.

4-та бандура.

D — перша нота (соль) береться **3**, а слідуючі акорди ⊓, отже треба вміти швидко перекинути руку. А на третім такті знову швидкий перехід до **3** і октавні ходи лівої руки, які теж вимагають техники.

F — в лівій руці простий пасаж, але в комбінації з правою він дає деякі техничні труднощі.

H — в третьому такті ліва рука перша нота **3**, потім пасаж в ⊓, далі знов **3**, знову пасаж ⊓ і ще **3** (соль). Швидка зміна позиций лівої руки справляє деякі труднощі.

Решта уваг такі самі.

Гнат Хоткевич

---

[1]) Цей учбовий етюд подавалося для студентів Харк. Муз. Інституту.

ТРИБУНА МУЗКОРА

ЩЕ ПРО „ВАЖЛИВУ ПРИНЦИПОВУ СПРАВУ"

У відповідь на зауваження Редакції з приводу статті т. Янчука „Важлива принципова справа" (Муз.—Мас. № 3-4), останній надіслав листа, в якому пояснює, що зміни в „Жалібному маршові" Лисенка ним було зроблено через те, що хоргурток був мало підготований опанувати цим твором і далі висуває низку важливих зауважень, що їх і подаємо. *Редакція.*

Переробка музичних творів—явище, на жаль, поширене не тільки серед провінціяльних хорових диригентів. І старші і більш учені товариші не без гріхів у цій справі. Але мене особисто причини цього негативного явища більше цікавлять, аніж самі факти та розмір їхнього поширення.

Композитори, приміром, правильно думають, що „справа" обумовлена, з одного боку—загальною малокультурністю більшости хорових диригентів, а з другого—їх примітивною музичною освітою.

б добавив: а з третього—і це найголовніше,—одірваністю композиторів од виконавців і слухачів.

Аджеж маємо нині стан, що дуже нагадує відому байку про лебедя, рака та щуку. „Лебедеві"—композитору не до „раків" слухачів, і „щук" диригентів. Він літати народжений. Але не треба одриватись далеко од землі. Чом виникла ця справа? Де її причини?

Думається, що в композиторській техниці письма заховані вони. Масова хорова музика мусить бути не тільки художньою (це ж ляпсус „М.-М." видання Чамовського „Жовтня"), але разом з тим і приступною для виконання.

Композитори частенько забувають, що голос—інструмент без клавішів і ладків. Потрібний довгий час і сприятливі умови для набуття високої (професійного гатунку) слухової й голосової техники нашими масовими хорами.

Особливо трудне для співаків є виконання інтонацій з кількома підряд півтонами. Дивуватися нічого. Дореволюційна хорова література (переважно церковна), на якій виховувалися маси, була строго діятонична. Щоб привчити хори співати сучасні музичні твори, треба давати педагогичну літературу, ц.-т. художні твори розраховані на дійсні сили масових співаків, на ступінь їхніх слухових і голосових навичок, на підвищення повільними й **методичними** шляхами їхньої загальної музичної культурности.

В нашому журналі я помітив приклад ухилень від педагогичних принципів у хорах Козицького й Лісовського.

Без полегшення ні „Вперед могутні лави" (такти 27-31), ні хоровий куплет „Гасел ВКП" (такти п'ятий—шостий), через трудну модуляцію, масові хори не виконають.

Не помилюся, коли від імени багатьох масових хорів попрошу шановних композиторів (Козицького й Лісовського) зробити з своїми вищезазначеними творами те, що я колись зробив з Лисенківським маршем. Для вас же це вповні припустимо. І вийде тоді, що головне часом не в факті переробки, а в тому, що сотні масових хорів спроможуться співати цікаві в ладовому відношенні композиції.

Ступнево вслухаючись в нові звучання, звикаючи до них, масові (робітничі, селянські й шкільні) хори набудуть з часом звички співати й складну хорову літературу, і тоді „важлива принципова справа" сама собою зникне.

Ю. Янчук

Музкори, активніше ведіть боротьбу за оздоровлення масової музичної естради.

Викривайте халтуру, женіть геть її носіїв!

ОЗДОРОВЛЮЙМО МАСОВУ МУЗИЧНУ ЕСТРАДУ

ГЕТЬ „ДАВИДОВЩИНУ"!

В той час, коли на кожній музичній нараді, в кожному музичному журналі, майже в кожній газеті говоримо про культурну революцію, про потребу піднесення музичної культури й оголошуємо боротьбу з халтурою та засмічуванням нашого музичного репертуару,— в той же час ми бачимо щось іншого: деякі державні керовничі органи пропускають цю халтуру, це сміття на музичний ринок. А це видно хоча б з такого факту життєвого. Ростовська 1-ша держхромолітографія за останній час видрукувала 33 назви „творів" Давидовського по 2.000—5.000 кожної назви. Спритний „свободний художник" Давидовський закидав хори Донбасу (це ж осередок будівництва пролетарської культури) та Кубани своїми новими „художественными произведениями", про якість яких судіть самі.

Перед нами кращі з виданих за останній час „перлів" Давидовського:

1. „Марш-смуток", на мішаний хор. Присвячується 65-тим роковинам смерти Т. Шевченка.

Увесь марш виконується „закритим ротом", без слів. Мелодика маршу сильно тхне піснями на зразок „Умер бедняга в больнице военной", або „Марш-марш, генерал наш".

2. „Б'ють пороги" (поема) для міш. хору.

Музика не ув'язана ні з настроєм, ні з розміром віршу. Партії у всіх голосів, особливо в сопран та басів, надзвичайно високі. (Напр., у сопрана маємо *сі, до* 2-ої октави на протязі 15—18 ударів). Третину тексту становлять слова: „Сла", „Слав", „Слава". Музика—найбанальніша.

3. „Жарти амура", полька з опери „Перемога пісні".

Ми вже не говоримо про те, що гр. Давидовський не тямить у завданнях сучасного композитора і на одинадцятому році революції годує роб.-сел. маси „жартами амура", але то є „жарти", що можуть позбавити хор голосів: при швидкому темпі мелодію дано в шіснадцятих та восьмих, що їх треба виконувати „стакато", мелодія складається з двотактового періоду з двійними та трійними форшлагами і так далі. Звичайно, виконується „з закритим ротом". (Т. т. гуртківці й керовники, тікайте від таких „жартів").

4. „Кохання", вальс теж „з опери „Перемога пісні" для міш. хору. (Усе, як бачите, „з опери",—а де ж сама опера?).

Ну, звичайно ж, вальс співається з „закритим ротом". Та власне це й не вальс, а акомпанімент до вальсу, лише з маленькою в кінці мелодією (тенор соло). Всі голоси співають „стакато" на звукові „м". (То таки співати треба було, а це вже й мекати).

5. „Єзуїти"—„з закритим ротом".

6. „Прелюдія"—„зачиненим ротом" і т. д. і т. ін.

Сидиш та дивуєшся, чи наші хори поніміли, чи то голоси на інструменти перетворилися? Чи то гр. Давидовський культурну революцію у музиці запроваджує?

7. „Лубенська відьма" жарт. Слова й музика Давидовського.

Отут уже гр. Давидовський „заговорив". Хороша мова в гр. Давидовського: Джж... „С-сс"... „Ш-ш-ш", а далі пороху не хватило, то дає автор просто ремарку: „крик, свист, галас".

І що ті люди морочать собі голову над музичністю мови, над „бель канто", коли „свободний художник" Давидовський каже: „кричи, галасуй, свисти— і буде музично, і буде художньо".

Частину твору побудовано на хроматичних ходах голосів, шісдесят четвертими. Оце вже „вища музична форма"!

Далі йдуть „произвєдєнія" не „з опер", а „імітація оркестру", „без слів", „фантазія" й ін.

Отаким мотлохом закидає гр. Давидовський наші роб.-сел. хори, а деякі легковажні критики, не інакше як на підставі розгляду „творчости" Давидовського й К-о, пишуть: „Украинцы не имеют солидных композиторов, которые бы дали хорошую, солидную раскладку народной песни". („Музыка и быт", Ленінград, 1927 р.). Видно добре українську музику знають?!

Який же вихід?

Кампанію боротьби з халтурою треба розгорнути ще ширше, втягуючи до участи в ній загальну пресу й ввесь музичний актив.

Музично-громадські організації (насамперед ВУТОРМ), політосвітні органи й Вищий Музичний Комітет при НКО мусять одностайно заходитися коло перегляду й вилучення з продажу й репертуару хорів „давидовщини“, а також порозумітися з відповідними органами РСФРР у справі видачі дозволів на друкування цієї „музичної продукції“, бо те, що забороняється в УСРР, часто друкується в РСФРР і звідти йде до нас.

П. Боцюн

ПИЛЬНІШЕ КОНТРОЛЮЙМО КОБЗАРІВ.

Надзвичайна популярність кобзарів серед робітництва та селянства спричинилася до розплодження десятків „капел“ кобзарських, серед яких, коли б не половина є надто низької якости, а то й простісінько собі спекулянти на кобзарському мистецтві. Зібралося двачоловіки—і вже „капела“, та не так собі, а „імени“ Шевченка, Кравченка й інш. Чимало й одиночок-спекулянтів.

От т. Егмонт з Прилуччини пише:

„23 жовтня ц. р. у с. Кононівці на Прилуччині відбувся концерт „славетного українського бандуриста Глушка“. Я б сказав, що цьому співцеві більше б личило попід хатами чичіточку наярювати, а не концерти давати. Протягом усього концерту й на сміх ніхто в долоні не ляпнув. Крім незадоволення та обурення цей кобзар нічого не викликав. Звичайно, цього співця свист та незадоволення авдиторії не турбують,—аби в касі не свистіло“.

Проте, як пише дописувач, цей „славетний бандурист“ має дозвіл Прилуцької окрполітосвіти. Отже, т. Егмонт цілком правильно зауважує:

„Політосвіті треба припинити видавати дозволи всяким халтурникам і навіть переглянути деякі капели що до репертуару та виконання“.

Піддержуємо цю пропозицію і задресовуємо її не тільки Прилуцькій, а й усім політосвітам. І кобзарське мистецтво й музично-культурна робота серед мас від цього тільки виграють.

Г. Невермор

ШКІДЛИВИЙ ПОГЛЯД

Пише т. П. Б. у справі, порушеній т. Скибою в статті „Треба змінити методи роботи кобзарських гуртків“ („Муз. Масам“ № 7) так:

„Кобза й козаччина якось нерозривно з'єднані в історичному житті України. В часи Хмельниччини й руїни (друга половина XVII ст.) кобза відогравала ролю підбадьорюючого інструменту в часи великих боїв та походів козацьких. В часи польської колонізації (XVIII ст.) кобзарі були агітаторами проти панів і нарешті в Україні російській (XIX ст.) кобзарі були оповідачами слави козацької та історії українського народу.

Отже, з наведеного видно, що властиво й природно кобзареві бути оповідачем історичних подій. Інакше кобзи й кобзаря ми собі не уявляємо.

Революція воскресила нашу кобзу, наших кобзарів. Дала широкі обрії розвиватися та квітнути нашому кобзарському мистецтву, але, нам здається, пішло воно не своїм шляхом.

Мета кобзарського мистецтва, на наш погляд, мусить бути тою ж, якою вона була і раніш—оповідачем наших історичних подій. Боротьба пролетаріяту та його перемога дала надзвичайно широкий та цікавий з історичного боку матеріял для кобзи-кобзаря. Хіба нічого оспівувати в нашій пролетарській боротьбі та перемозі? А доблесну нашу Червону армію? Походи проти Денікиних, Врангелів, Юденичів? А Перекоп, а Польща, а десанти під Одесою? Та й Кармелюків, Супрунів пролетарська революція знає не мало... От що треба оспівувати.

Репертуар кобзарських капел мусить бути безперечно історичним. Стародавні історичні пісні та думи козацькі, в першу чергу, та вищезгаданий історичний матеріял пролетарської революції, ось чистий, ідейний, численний репертуар кобзарських капел. Пісні Леонтовича, Козицького, Демуцького, Богуславського, а також червоні та комсомольські художні пісні у нас співати є кому. Кожне місто й село, завод та фабрика має свої хори, яким і до речи виконувати ввесь цей художній матеріял. Із уст же кобзарських капел він виходить блідим, а, головне, ніяк не пристає до стародавнього інструменту—кобзи та до оповідача старовини, історичних подій—кобзаря.

Склад кобзарів зазнав великої зміни, на нашу думку, зовсім не потрібної. Тепер дехто захоплюється введенням до складу кобзарських капел—жінок. Мовляв, „це нове в кобзарському мистецтві“. Таким кобзарям треба сказати, що не все старе погане, не все нове добре. Коли до кобзарського мистецтва підходити з нашим поглядом, то кобза аж ніяк не підходить до жінки, а історична дума до жіночого голосу. З нашого погляду навіть кобзарі, підчас концерту, мусять переодягатися та гримируватися старими, сивими дідами, щоб більше вплинути на авдиторію та притягти увагу до оповідання про історичні події. З великим за-

хопленням слухаєш сивого кобзаря, що співає якусь історичну думу і з нецікавістю приймаєш від нього комсомольську пісню.

Ми не заперечуємо проти притягнення до кобзи жінки, ми стоїмо за популяризацію та просування в маси, в кожну нашу хату кобзи, на зміну чужої нам балалайки. Але кобзарське мистецтво мусить мати свої шляхи, свої ідеї, а кобзар залишиться кобзарем".

Правий т. П. Б., коли говорить про потребу використати події героїчної боротьби нашого пролетаріяту для складання пісень. Але в іншому він держиться застарілого, вузького просвітянського погляду.

Тов. П. Б. хоче обмежити козбу лише акомпаніментом до співу, відбираючи у неї право на існування, як самостійного музичного інструменту. Він начеб-то й не заперечує проти кобзи в руках жінки, а разом з тим стоїть за кобзаря— під діда сивого загримированого; говорить про просування кобзи в маси, в кожну хату, а про жінку-кобзарку каже: „не все нове добре". Він і проти всякої пісні неісторичної. Очевидно, раз т. П. Б. за діда сивого, то він і за вуса довгі, й за „оселедець", і за шаровари та жупани.

Гай-гай, товаришу! Не вернете!

Ви ж, мабуть, знаєте, що, приміром, арфа народилася десь у сивій давнині і служила для акомпаніменту. То по вашому, викинути її геть із симфонічного оркестру? А, може, граючи на ній одягатися по-єгипетському?

А чи відомо т. П. Б., що в час минулого розквіту кобзарського мистецтва на Україні на кобзах грали й жінки? Чому ж т. П. Б. не стоїть за відродження цієї традиції, коли він такий прихильник традицій?

Тов. П. Б. заперечує навіть проти виконання кобзарями пісень Леонтовича, Демуцького, Козицького й інш. Він хоче лишити кобзу інструментом історичним, музейною річчю, примітивною, лиш для супроводу дум пристосовану.

А ми, т. П. Б., хочемо, щоб і на кобзі можна було заграти і Бетговена, і Чайковського, і Лисенка і все, що є цінного в музиці. Щоб кобза увійшла в симфоничний оркестр, в оркестр опери та балету, в камерний ансамбль то-що. Тільки така кобза житиме й витіснить оту балалайку. І не тому це нам потрібно, що „чужа нам балалайка", а тому, що вона примітивніша за кобзу, що музичні властивості кобзи і нині далеко багатші від балалайки, а при удосконаленні ще значно збільшаться.

Отак-то, товаришу! Не дуріть себе, не дуріть і інших.

Юрій Ткаченко

ПРИКРА ЗАБАВКА

Не забула революція й містечка Білоцерківки, що на Полтавщині притулилось. Нагородила кількома дорогоцінними музінструментами: рояль, кілька п'янін...

— Годі панські та попівські „серденька" розважати. Хай лише послужать всьому людові.

Та деякі товариші по-свойому це зрозуміли:

— Так що в октябрі розкріпачила всіх революція і даже дала нам рояль... Да... Ех, хороша штука. Тепер:—забавляйтесь, хлопці!

Знайшлись такі веселі ловкачі, що зразу ж збули кілька інструментів, лишився один рояль у сельбуді.

— Бери його, хлопці! Дайош на сцену!

Взялись...

— Б-г-р-р-рень.—Упало додолу.

— Ох, і важке кляте! Ну підкладай дошки, по дошках зсунем! Та ну ж, повертайся!

Сперли на сцену.

— Шквар, Петька. Кришку—долой. Чутніш буде!

Реве п'яніно, тріщить підлога, рвуться струни, хмарами пилюка... Регіт... Забавляється молодь!

Після цього починають „уроки музики".

— Сідай, Ванько! Вивчайся музиці—на старість хліб.

Ванька сідає й вимолочує „Чижика" чи там „Котлетки".

Через деякий час п'яніно вже не хоче грати.

— Ну, і к бісу його. Он у той куток. Туди ніхто не заходить, то воно й не заважатиме.

Там і стояв рояль таки довгий час. Нарешті, минулого року підремонтували. Але від попереднього „догляду" значно погіршав він. Отже, коли б хоча тепер доглядали його як слід, а то й зараз мало не те, що раніше було. Нема догляду. Підчас кіносеансів як ушкварять, а воно так плаксиво, дрібно, тонко плачуть струни. Нівечиться громадське добро і це ж не в одному нашому селі, а по багатьох селах.

Треба негайно їх відремонтувати та встановити пильний догляд, бо ж нових нам не купити та й сором, що ми, нові хазяїни, не вміємо цінити такої коштовної речи.

Євг. Трутень

ЯК ДВУ ТА КМП „ПОПУЛЯРИЗУЮТЬ“ ПОЖОВТНЕВУ УКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ

Редактору журнала „Музика—Масам“,

Харьков.

Уважаемый товарищ!

Позвольте через Ваш журнал в порядке самокритики поделиться с украинскими читателями следующим любопытным фактом:

Бывши летом на Украине, я с удивлением узнал после обозрения нотных витрин, что „Державне Видавництво“ печатает много нот современных украинских авторов. У нас, в Москве, да и вообще в РСФСР не имеют понятия об украинском творчестве, хотя интерес к расцветающей культуре бесспорно существует.

Поэтому, приехав в Москву, я от имени редакции журнала „Рабис“, где я веду музыкальный отдел, обратился к Киевскому нотному издательству „Музпред“ и Харьковскому „Музичному Сектору ДВУ“ с просьбой прислать мне их издания для рецензирования в столичной прессе. Этому предшествовали личные переговоры с т.т. Козицким и Надененко о необходимости привлечения общественного внимания республик Союза к музыкальной работе украинцев.

Какие же из этого вышли результаты?

Киевское издательство вообще ничего не ответило и тем подчеркнуло свое равнодушие к делу пропаганды украинской музыки. Харьковское же, после полутора месяцев молчания, прислало 20 экземпляров случайно подобранной литературы, из которой добрая половина принадлежит старым авторам (Лысенко, Стеценко и др.), а другая половина, по моему разумению, составлена далеко не из лучших образцов украинского творчества. Не желая на основании этого случайного отбора публиковать какие бы то ни было отзывы и прилагая при сем фактуру Д. В. У. с перечислением присланных пьес, прошу опубликовать настоящее письмо, как образец отношения украинских издательств к вполне законно проявленному мною желанию предать гласности украинские музыкальные достижения. Вместе с тем хотелось бы все же получить все издания ДВУ для того, чтобы в пределах Союза и даже вне их (ибо одна статья заказана ВОКС'ом для заграницы) поделиться с читателями своим мнением.

С товарищеским приветом

Отв. Секретарь Об'единения Революционных Композиторов

Климентий Корчмарев

Москва.

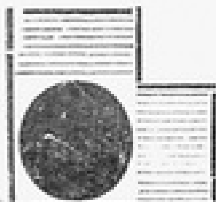
P. S. Любопытно, что среди присланного нет ни одного революционного произведения, хотя мне известны очень удачные работы в этой области Богуславского и др.

К. К.

ВІД РЕДАКЦІЇ. *До характеристики дбайливости ДВУ та КМП що до популяризації сучасної української музики можна додати, що й проханнями нашої редакції регулярно надсилати нові музичні видання для вміщення в „М.—М.“ рецензій ці видавництва також нехтують.*

Таке бюрократично-чиновницьке ставлення до справи примушує редакцію „М.—М.“ поставити це питання перед правліннями вказаних видавництв.

В підтвердження слів т. К. Корчмарьова подаємо список надісланих йому творів (фактура ДВУ від 12-Х—28 р. № 24040): Лисенко—1) Огні горять, 2) Минають дні, 3) Садок вишневий, 4) Місяцю князю, 5) Доля, 6) Утоптала стежечку; Стеценко—Сон; Сениця—1) Я не молюсь давно, 2) Скерцо для ф.-п., 3) Дихнуло з півночи; Степовий—1) Хмара, 2) Погасло сонце, 3) Як почуєш в ночі, 4) Ой піду я полем, 5) Рубіни; Лісовський—Сатира; Костенко—1) Шумить Нева, 2) Твоє ім'я; Ревуцький—Прелюд № 2; Верьовка—Осінь.



МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

ОРГАН ГОЛОСУ ТА МОВИ[1])

Жодна з водяних тварин не спроможна дати якийсь звук. У глибині морів та океанів, де живуть водяні тварини, не почути ані криків, ані зойків.

В той же час суходольні тварини сповнюють повітря цілими симфоніями різноманітніших звуків—від цвірчання коників, трелів соловейка до художніх мелодій співу людського.

Де ж причина цього? Ми знайдемо відповідь на це у такій картині: порив вітру перекинув човен і людина впала у воду. Підтримуючи себе на поверхні води, вона криками одчаю просить порятунку, але, нарешті, мускули її слабнуть, вона поринає у воду і вже не може дати жодного звуку. Вся ця подія на цей раз закінчилася смертю від задухи.

Уявімо собі, що рибу навпаки викинуто на беріг. Задихаючись вона швидко рухає своїми зябрами і тут же на місці без зойків та криків загибає,—також від задухи.

І в першому і в другому випадкові загибель людини й риби пояснюється одною спільною причиною—нестачею кисеню (кислороду) для органів дихання. Але ж кисеню—цього джерела життя—є досить і в повітрі, і в воді. Чим же пояснюється, що людина задихається у воді, а риба—в повітрі?

Причина криється в тім, що у всіх суходольних тварин є легені, щоб брати кисень з повітря, а у водяних тварин—зябри, що можуть брати його лише з води. Звук можливий лише в повітрі, отже у риб і немає органу голосу, бо вони живуть у воді.

Родоначальниками всього живого були водяні тварини і першими носіями життя були мікроскопичні малі істоти. Родоначальником же всіх хребтових тварин, починаючи від людин, є риба. В історії нашої землі були моменти, коли ці тварини примушені були перекочовувати з води на суходіл. Плавальні міхури й зябри їм ставали вже непотрібні і вони помалу переформувалися їм у легені та конечності (руки, ноги, лапи).

Природа, ніби-то з економії, не знищила зовсім зябер, а поступово переформувала їх таким чином: з кожної пари зяброви дуг у певному порядкові утворились: нижня щелепа, під'язикова кістка й хрящ горлянки. Далі читач побачить, що всі ці частини відограють дуже важливу ролю в утворенні звуку, але всякий звук дається з тим, щоб хто-небудь його почув. І що ж ми бачимо? Частина невитраченого матеріялу зябрових дуг пішла на утворення органу слуху. Три слухові кістки: „молоточок“, „ковадло“ й „стремено“, що відограють величезну ролю в передачі повітряних хвиль, побудовані саме з цих рештків.

Ми знаходимо у себе в послідовному порядкові н и ж н ю щ е л е п у, до неї прикріплено на певній відстані рухому п і д'я з и к о в у к і с т к у, а до останньої підвішено г о р л я н к у, нижня частина якої прикріплена до дихального горла.

В той час, як передні зяброві дуги, що мають круглу форму, пішли на утворення нижньої щелепи та під'язичної кістки, інші дуги створили кістяк горлянки.

Отже, ми бачимо, що перехід тварин з води на суходіл спричинився до вироблення в організмі суходольних тварин легенів та горлянки, без яких звукоутворення неможливе.

Ознайомимося докладніше з побудовою та умовами роботи горлянки.

Знаряддя співця для співу є горлянка з усіма її складовими частинами. В цьому органі звук зароджується і міняється що до висоти й сили. І навчатель співу й співець повинні свідомо користуватися з цього органу, уявляючи

[1]) Ця стаття є останньою статтею професора П. Кравцова і написана ним незадовго перед смертю, повідомлення про яку див. на стор. 34.

собі ясно всі його частини й знаючи їхні фізіологічні значення.

У нашім організмі є багато органів та систем. Але далеко не всі вони підлягають нашій волі. Так, наприклад, ніякими зусиллями волі ми не можемо відмінити діяльність серця, примусити його працювати швидше, повільніше чи зовсім зупинитись; або, напр., проковтнувши їжу, ми не в силі затримати руху її та повернути назад. Але разом з цим все-таки ціла низка рухів у нашому тілі підлягає волі. Ми можемо з власного бажання підняти руку, вхопити якусь річ, послати її в рота або кинути

Органами руху є мускули. Так, рух кишкового каналу, рухання головою, руками або ногами—все це обумовлюється роботою мускулів, з тією лише різницею, що мускули, які рухають кишковий канал та інші внутрішні органи, не піддаються волі. Вони здебільшого працюють автоматично й спонукає їх до діяльности певний нервовий апарат, не зв'язаний з вищими центрами, де зароджується наша воля.

Ввесь процес звукотворення, зміни сили звуку, його довжина й височина є прямий наслідок цілої низки складних та різноманітних рухів хрящів горлянки то-що, при чім сила, що їх рухає, виникає тут же в цілій низці мускулів, прикріплених до цих хрящів. Кожна з них має своє певне місце й початок і дає той чи інший напрям рухові хряща. Мускули ці підлягають нашій волі; від нас залежить примусити ті або інші мускули робити. До хрящів же горлянки прикріплено і її найголовнішу частину г о л о с н и к и, від коливання яких і виникає голос. І співець, і навчатель співу повинні як-найдосконаліше ознайомитися з місцем розташування кожного горлянкового хряща, його формою, взаємовідношенням частин, способом їх з'єднання одного з одним та з законами рухачів, на яких побудовано всю механіку звукотворення.

Горлянка так близько розташована до передньої частини шиї, що її не важко намацати. Для цього найкраще охопити двома пальцями спершу нижню щілину і промацати її, йдучи від підборіддя до кінця цієї кістки. Далі, тим же способом, спустити пальці вниз, поковзом по шкірі та злегка натискуючи на шию; наближаючи кінці пальців один до одного, ви намацаєте другу меншу кістку, яка своєю формою дуже нагадує нижню щелепу. Це є так звана, п і д ' я з и к о в а к і с т к а, яка розташована на 1—2 пальці нижче краю щелепи. Захопивши пучками цю кістку, ви помітите, що вона вільно рухається праворуч і ліворуч. Одсуньте корінь язика назад і ковтніть; в цю мить під'язична кістка вирветься з-під пальців і піде вгору. Це сталося тому, що до її горішнього краю прикріплено корінь язика, через що вона й іде за його рухом.

Тримаючи під'язикову кістку поміж пальців, спробуйте опустити їх вниз і ви здибаєтесь із твердим тілом з яскраво й гостро визначеним назовні і вперед ребром—це є г о р л я н к а.

Промацавши її з усіх боків, ви побачите, що своєю формою вона різко відзначається від під'язичної кістки і посідає значно більше місце. Задні краї її, як і в під'язичної кістки, спрямовано в бік хребтового стовба. Одначе ні та, ні друга не підходять до нього цілком і ніякого безпосереднього зв'язку з ним не мають. Ось чому їх можна вільно рухати в сторони. Головним місцем прикріплення під'язикової кістки є нижня щелепа, при чому під'язикову кістку підвішено до неї на певній відстані. Горлянка ж за допомогою особливих звязок і собі підвішена до під'язикової кістки. Вона прикріплена до нижнього краю цієї кістки на всім її протязі (мал. № 1).

У людини з добре розвиненою горлянкою, наприклад, у басів, можна легко бачити горлянку та її обриси, не вдаючись до промацування. Досить відхилити голову назад, і горлянка ясно висунеться, особливо, коли дивитись на неї збоку (в профіль). Коли при тому людина проковтне слину, то на наших очах горлянка швидко підскочить вгору й знову повернеться на старе місце. Коли ж людина заспіває, то на нотах нижнього регістру ви помітите, як горлянка відповідно пониженню звука спускатиметься все нижче й нижче.

Нарешті спускаючи пальці ще нижче ви надибаєте на місце, де спідній край горлянки перейде безпосередньо в верхній край хряща дихального горла (трохеї).

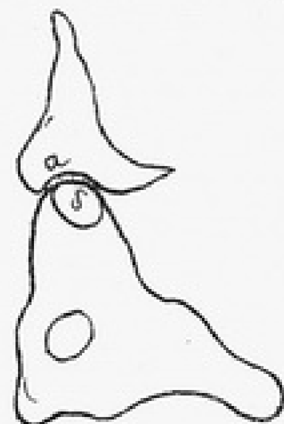
Кістяк горлянки складається з хрящів, що різко відрізняються один від одного так своїм зовнішнім виглядом, як і роз-



Мал. 1. Мускули горлянки (горлянка з задньої сторони).

міром. Ось їх перелік: персневий, щитовий, два черпакові і надгорляниковий. Всі вони зв'язані між собе вєдине ціле. Звязки й суглоби підтримують кінці хрящів у певнім взаємовідношенні і в той же час дають можливість їм рухатися в певних межах.

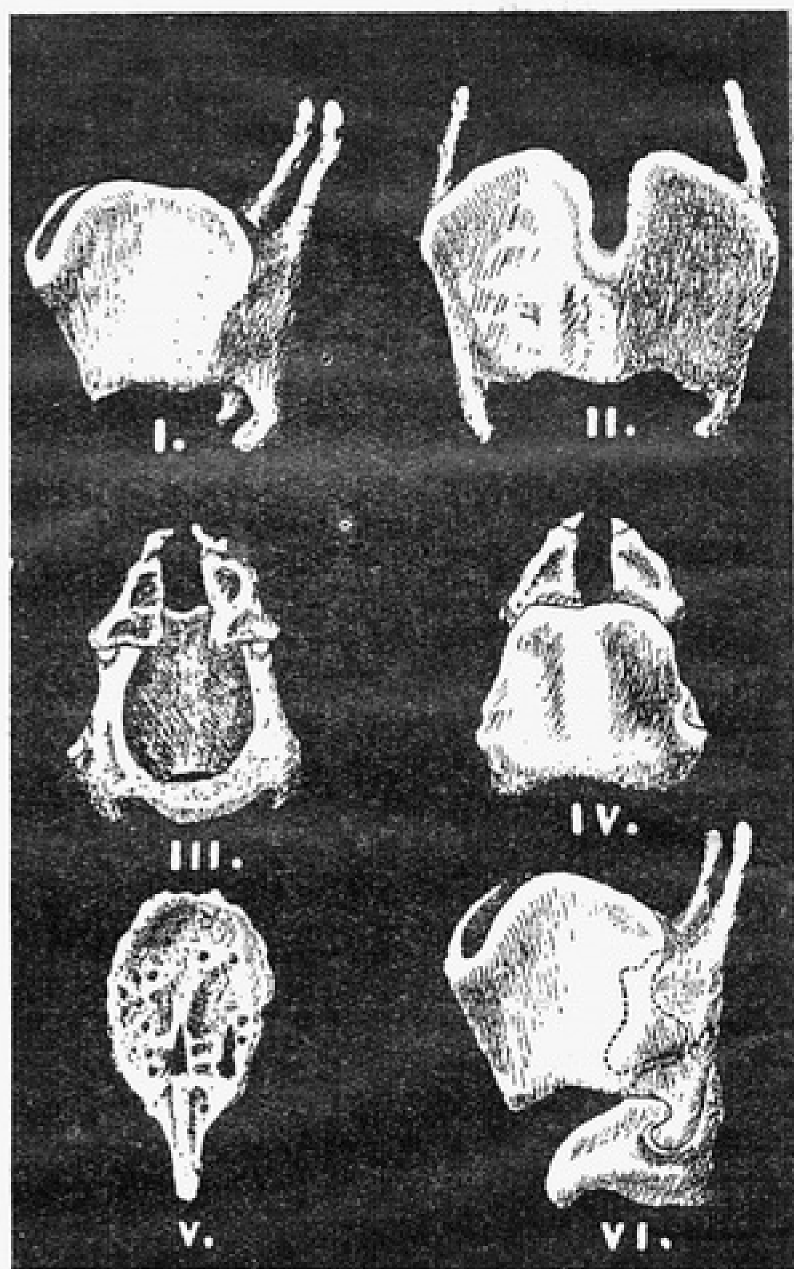
Щоб яскравіше уявити собі взаємовідношення хрящів горлянки, форму й рухи кожного з них зокрема, ми почнемо з побудови горлянки з певного місця і, крок за кроком, вивчаючи цю будову, будемо обдивлятись кожну „цеглину", пристосовуючи її до свого місця. Ми хочемо цей хрящ, який ми вивчаємо, уявити собі як частинув же працюючої машини.



Мал. 3. Персневий та черпаковий хрящі збоку: б) спільна поверхня печатки.

Почнемо будову з фундамента, яким є в горлянці персневий хрящ (мал. 2). Він має форму кільця або персня з печаткою, причому вузька його частина—обручка—спрямована вперед, а товста — печатка — назад. Нижній край хряща на всьому своєму протязі окреслений горизонтальною лінією; а верхній край, що підіймається над нижнім на 7 міліметрів, помалу й хвилясто підіймається вгору, створюючи горбочок, що кінчається площадочкою нагорі. Височинь його становить 18 м. м. і навіть досягає 23 м.м. Оцей горбочок і носить назву „печатки".

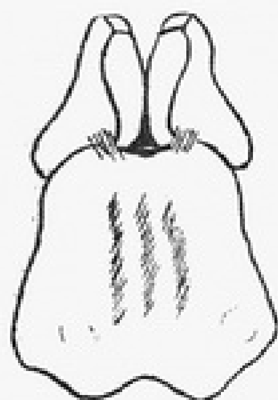
Персневий хрящ у рухові хрящів, так при процесі дихань, як і звукотворення ніякої участи не бере; навпаки, він являє собою міцну основу, що дає точки прикріплення й коло обігу щитовому й обом черпаковим хрящам.



Мал. 2. Хрящі горлянки
I. Щитовий хрящ збоку, II. Він же спередv. III. Персневий та черпаковий хрящі спереду, IV. Те саме - збоку, V. Надгорлянник, VI. З'єднані хрящі горлянки.

Перейдемо до установки черпакових хрящів, яких є два. Обидва вони цілком однакові і формою й розміром. Своїм зовнішнім виглядом вони нагадують трикутні піраміди (мал. 2), але площовина цих пірамід нерівна і то поглиблюється, то підіймається. Всі ці нерівності заповнені мускулами. Залишимо ці хрящі, щоб уважніше розди-

витися те місце площовини персня, на якому вони сидять своїми основами. Тут ми помітимо два високі циліндричні виступи, призначені для поглиблень в основах черпаковидних хрящів.



Мал. 4. Персневий та черпаковий хрящі ззаду

Малюнок показує звязки (показані чорними лініями), що йдуть від верхівок черпакових хрящів (від сантаринових хрящів, що ото вгорі, як малі зернятка) вниз до печатки. Штрихами (вгорі по боках) при задніх внутрішніх краях черпакових хрящів показано фіброзні звязки.

Тепер порівняємо суглобну поверхню персня з суглобною поверхнею черпаковидних хрящів. Нам спаде на очі, що діяметри цих поглиблень більші й довші за діяметри виступів печатки, як це видно на мал. 3. Одначе, бокова довжина суглобної поверхні печатки, більша аніж у поперечного діяметра черпакового хряща, міститься на задній половині їх основи, а це дає їм змогу значно відхилятися вперед у бік щитового хряща. Коли уважно поглянути на мал. 3, то це стане цілком зрозуміло.

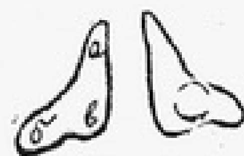
Все це обумовлює їх надзвичайну й всебічну рухливість. Так, наприклад, вони можуть рухатись навколо своєї вертикальної оси, то обертаючись один до одного, то відвертаючись; можуть нахилятись вперед і назад, з одного боку в другий. Черпакові хрящі своїми вогнутими поверхнями сидять на циліндричних виступах, подібно до вершника на козачому сідлі, де є можливість їздцеві вільно обертатись в сторони, нахилятися вперед, назад і вбік.

От як багато можливостей для різноманітних рухів дано черпаковим хрящам. Для цієї мети суглобні поверхні черпакових хрящів зв'язано один з одним не щільно, а їх охоплюють, наче мішечком, так звані капсульні звязки. Але поруч цього є місця, де, з метою обмежити рухомості, перснево черпакові суглоби прикріплюються щільними фіброзними звязками, що видно на малюнкові 4, де внутрішні паростки черпаковидних хрящів прикріплюються до задньої поверхні краю печатки. Мало того, з такою ж метою у вершках черпакових хрящів є два дзьобовидні паростки з дуже еластичної хрящевої тканини (сантаринові — ріжкові — хрящі), від яких спускаються вниз нитковидні звязки, що скоро об'єднуються в одну загальну тасьму (поворозку), яка щільно прикріпляється до горішнього краю в задній поверхні печатки (див. мал. 4).

Таке значне прикріплення є лише в цьому місці і тому, що спрямовані вперед, їхні голосові паростки натягуються вперед голосниками.

Ми бачимо, що черпакові хрящі рухаються легко й у всі боки. Все це має свою рацію й практичне значення. Зазначене вище пересування цих хрящів по суглобній поверхні печатки ми належно оцінимо тоді, коли ознайомимось із іншими їх частинами.

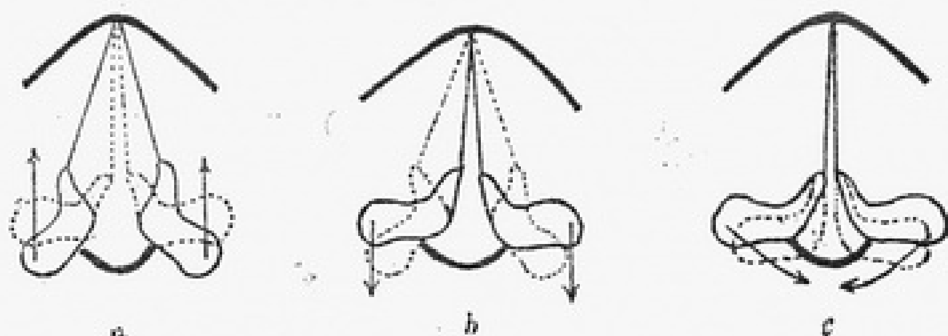
Найістотніші частини черпакових хрящів розташовані нижче, ближче до їхніх основ. Тут вони товщі й витягаються вбік, створюючи паростки. Щоби краще уявити собі їхню форму, розмір і напрям, треба уявити ніби-то ми поставили їх основами на стіл, засипаний рівно пудрою або порошком крейди. Знімаючи їх, ми побачимо на крейді відбитки їх, що повторюють форму їхньої основи (подібно до слідів ніг по свіжій пороші, по яких мисливець узнає ту чи іншу тварину, що пробігла цими місцями). На малюнкові 5 ясно визначені два паростки: один довший іде просто вперед, а другий—товстіший і коротший, спрямовано взовні; перший зветься голосовим, а другий—мускульним. Перший дістав свою назву тому, що його передня бокова частина з'єднується з голосниками, а до другого прикріплюється мускули горлянки.



Мал. 5. Схема нижньої частини черпакових хрящів: а) голосовий паросток, б) мускульний паросток, в) задній внутрішній край.

Ознайомившись досить докладно з формою персневого й черпакового хрящів та взаємовідношенням їхніх частин, а також їхнім звязком у суглобах, ми можемо тепер перейти до мускулів, роботою яких обумовлюється вся різноманітність рухів черпакових хрящів. Мускули ці ми поділяємо на дві групи. Перша група мускулів не має ніяко-

го відношення до персневого хряща й цілком обслуговує лише черпакові хрящі. Тут вони мають свій початок і кінець. В нормальнім стані горлянки обидва черпакові хрящі стоять вертикально, але не щільно прилягаючи один до одного, а навпаки, віддаляючись на певну відстань. Зближення черпакових



Мал. 6. а) схема рухання поперечного персневo-черпакового мускула, b) схема рухання заднього персневo-черпакового мускула, с) схема рухання черпакових мускулів.

хрящів одного з другим їх внутрішніми поверхнями робиться скороченням непарного черпакового поперечного мускула, який бере свій початок у задньо-зовнішнього краю черпакового хряща і тягнеться в горизонтальному напрямі до другого черпакового хряща, де й прикріплюється до його задньо-зовнішнього краю. Волокна цього мускула йдуть у горизонтальному напрямі. Зрозуміло, що скорочуючись, цей мускул наближає черпакові хрящі їхніми внутрішніми поверхнями один з одним (мал. 1).

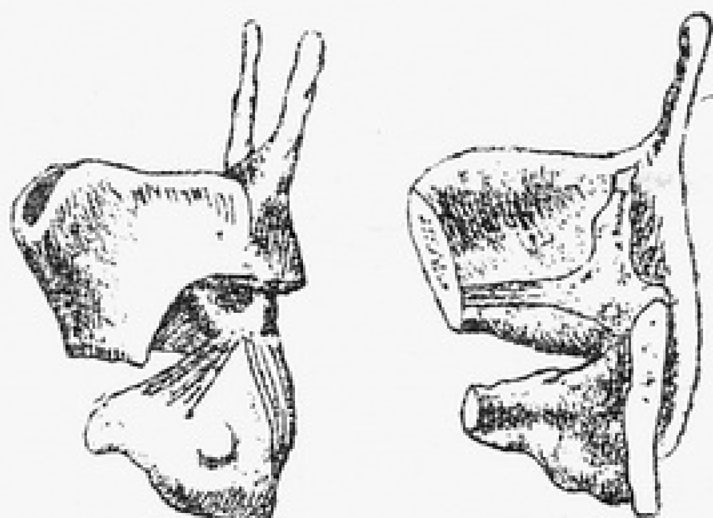
Роботу цього мускула посилюють два косі черпакові мускули. На малюнкові 1 видно, що кожен з них починається в нижній частині черпаковото хряща і, пересікаючи один одного, прямують до вершини хрящів. Далі частина цих мускулів круто підіймається вгору, щоб прикріпитись до бокових країв надгортанника, але про це ми скажемо далі.

Підсумовуючи все сказане про черпакові хрящі, ми бачимо, що їхня робота—наближати черпакові хрящі один до одного, а поруч цього зближаються й їх голосові паростки (мал. 6). А таке взаємовідношення черпакових хрящів є дуже важливий момент в процесі звукотворення.

Але поруч із черпаковими мускулами є ще двоє парних мускулів, які починаються в печатці персневого хряща і прикріплюються до мускульних паростків черпакових хрящів. Задні персневo-черпаковидні мускули (мал. 1 й 7) й бокові персневo-черпакові (мал. 7) — мускули парні. Задні мускули беруть початок на всій задній поверхні печатки поблизу її серединної лінії і прямують вперед і всередину до мускульного паростка черпакового хряща, де й закінчуються.

При скороченні цих мускілів мускульні паростки пересунуться назад і всередину, а голосові одійдуть ще дальше один від одного й потягнуть за собою голосники в сторони (мал. № 6 b).

Бокові персневo-черпакові мускули лежать спереду від задніх; вони починаються на боковій поверхні печатки й прикріплюються до передньої поверхні мускульного паростка. При скороченні цих мускулів кінці голосових паростків



Мал. 7. Боковий та задній персневo-черпаковий мускул (наліво зрізано частину щитового хряща, а направо—горлянку розрізано). Штрихами (наліво), що розходяться під кутом, показано голосовий мускул.

тісно зближуються один з одним, внутрішні ж поверхні черпакових хрящів одходять один від одного, створюючи трикутну щілину (мал. 6-а).

На цьому закінчуємо ми механізм горлянкових хрящів.

(Далі буде)

Проф. П. Кравцов

Щоб добре співати, треба опанувати техніку співу, а для того треба знати голосовий апарат. Вивчаймо ж його!

ПРО КОБЗУ ТА БАНДУРУ

В минулому числі ми встановили що таке кобза. Тепер поговоримо про бандуру. Насамперед два слова про думку, кинену колись Фамінциним в його книжці „Домра и сродные ей инструменты русского народа".

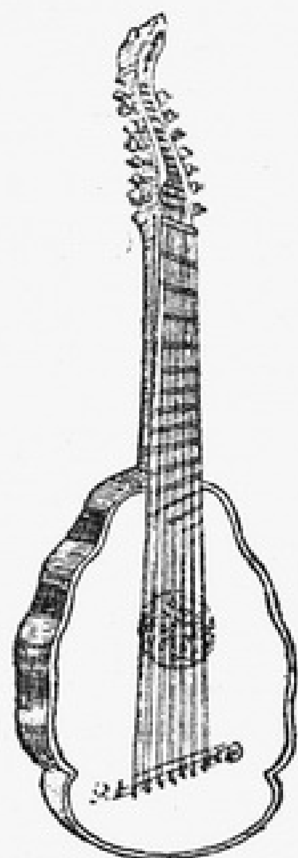
Щоб доказати, що „украинская бандура не есть наследие древнейших времен, о котором мечтают некоторые авторы", Фамінцин висловив думку, що українці позичили свій інструмент з... Англії. Думка цілком безпідставна, щоб не сказати більше, але спростовувати цю вигадку тут не місце [1]). Скажу тільки, що прототипом нашої бандури Фамінцин вважає оцей інструмент (див. мал. 1), який, як бачимо, нічого спільного з нашою бандурою не має. Цей інструмент, каже Фамінцин — винайшов в Англії майстер Джон Розе в 1561 році, після чого цей інструмент обійшов усю Европу і „сделался национальным инструментом малороссов". Насамперед тут немає жодного винаходу, бо то звичайна західньоевропейська лютня або гітара; по-друге, нижче я покажу, що кожна країна в Зах. Европі мала інструменти такої назви далеко раніше 1561 р.; по-третє — для того, щоб інструмент став національним, треба багато років, а ми за першу, поки що, дату появлення у нас бандуристів маємо 1580 рік. Отже, за 19 літ інструмент ніби обійшов усю Европу + став „национальным инструментом малороссов"... І потім, чому Фамінцину впало на думку приліпити до нас власне англійців? Он у французів ще з XII віку відомий інструмент *mandore* (*мандор*) (див. мал. 2). А от вам рисунок запоріжця, що грає на своїм інструменті (мал. 3). Подібність інструментів цілковита і, здавалося б, чого вже краще — сказати просто, що українці позичили свій інструмент з Франції.

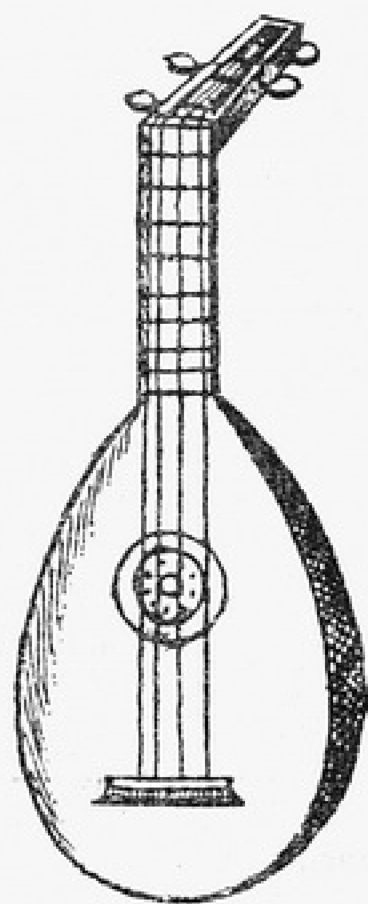
Але ні з Франції, ні тим більше з Англії українці свого інструмента не позичали. Інструмент з резонатором, ручкою й струнами по ручці у нас був (кобза), а приструнки ми вигадали самі — це потверджує сам Фамінцин, кажучи: „ни у Прэториуса, ни у Мэрсена, ни у Кирхера, ни у Боннани не находим ни одного изображения, ни одного описания инструмента с приструнками". Отже, інструмент без приструнків в українців був, приструнки вони вигадали самі — і нічого ні у кого не довелося позичати.

Тепер виникає питання — коли саме кобза замінилася бандурою? Коли на кобзі появилися приструнки? І чи справді поява приструнків знаменувала собою перехід кобзи в бандуру?

От на ці питання постараємося відповісти, а перед тим погляньмо звідки взялася назва бандура.

Римський автор Атеней, пишучи про письменника Ефронія (III вік перед нашою ерою), наводить з того письменника таку фразу: „Ті, що називають себе наблістами, пандуристами й самквістами, не вживають жодного нового інструменту". Виходить, що вже в III віці до нашої ери існував якийсь інструмент,


Мал. 1.


Мал. 2.

[1]) Хто хотів би об тім прочитати докладніше, див. мою книжку „Музичні інструменти українського народу". Також о тім говорив я в доповіді на XII археологічному з'їзді в 1902 р. (цю доповідь було видруковано в „Літературно-Науковому Віснику" за 1903 р., а на рос. мові в „Этнографическом Обозрении" теж за 1903 рік).

що називався *пандура* і вже не був тоді якоюсь новиною.

Пітагор каже, що *пандуру* знали ще троглодити (древні жителі Африки коло Чермного моря й далі на Захід, вірючи, що ті люди мешкали в підземеллях та печерах[1]). Знали цю назву й асирійці, бо от у Юлія Поллукса (II в. нашої ери) читаємо: „трихорд (інструмент з трьома струнами), що асирійці називають його пандура, вони самі ж і винайшли". Як бачимо назва дуже древня й походження її криється в темноті віків. Цікаво, що її знаходимо потім по цілім світі.



Мал. 3.

Арабський письменник Аль-фарабі (┼ 950 р.) національний інструмент арабів називає *tunbur (тунбур)*—це та ж сама назва (сучасні араби свій інструмент називають *dambura*). У сартів є інструмент *tambur (тамбур)*. Монголи вживають *dombur* (*домбур*). Остяки свій інструмент називають *dombra* (*thumbra*); у киргиз-кайсаків — *dumbra (думбра)*. Як бачимо, це слово знає Азія.

Знає це слово й Кавказ. От у сванетів їхній триструновий інструмент називається *пандурі;* грузини словом *„пандурі"* означають шостиструнову скрипку. Є у них ще інструмент *фандир*.

В Західній Европі цю назву бачимо всюди. У Франції, як ми вже згадували, ще в XII в. зустрічається інструмент *mondore*. В Еспанії з давніх-давен знали інструмент, що називався *bandurria* (*бандуріа*). В словнику Удена (1617 р.) читаємо: „Бандуріа—пандура, музичний інструмент". У словнику Франціозіні (1645 р.) маємо „Бандуріа - пандора струновий інструмент у формі гітари".

В Італії словник Флоріо (1598 р.) має слово *пандоре (пандура)*. Словник Новільє (1629 р.) італійське слово *пандоре* пояснює через еспанське *бандуріа*.

В Англії „винахід" Джона Розе називався *pandorra (пандора)*. У німців назва *bandor (бандор)* зустрічається дуже рано. Коменіус, що видав (1631—1633 рр.) словник „Одкриті золоті ворота мови" дає німецьке слово *pandor* (*пандор*). Голштинське посольство, їдучи в Персію 1637 р. везло з собою музикантів, а між ними й грача на бандурі. Штеллін (60-ті роки XVIII ст.), дивлячись на український інструмент каже, що цей інструмент відомий і в Германії.

Переходячи до слов'ян скажемо, що слово, як таке, в формі *паньдаоурь, пардаурі* було відомо дуже здавна, хоч і в приміненні до інших понять. Але і в застосуванні до муз. інструментів ми це слово зустрічаємо часто, хоч і не завжди до струнових інструментів. У поляків слово п а н д о р а зустрічаємо вперше в 1609 р.— це Варгацький, перераховуючи ручні інструменти, називає—„пандора, лютня, теорба, арфа, гітара". В році 1640 вийшла книга Ободзінського „Пандура польських монархів".

При такому широкому розповсюдженні слова б а н д у р а — від старої древности через середні віки до наших часів, від півночи до високого Кавказу, від надморських провінцій Франції до далекої Монголії—як малим при тім стає твердження, що українці, іменно українці, позичили і інструмент і назву з Англії, саме з Англії. Правда, установити точно, як же ця назва попала до українців, очевидно, не можна; як бачимо, могла існувати тисяча шляхів, але можна сказати твердо, що Англія тут не при чім. Першу згадку про українського бандуриста маємо під 1580 роком,—згадується бандурист Христофор Зборовський, але згадується не як щось невидане, а як річ звичайна; отже, і в 1580 р. українські бандуристи не впали з неба. Значить назва прийшла до нас в усякім разі не пізніше XVI віку.

Але що називалося цією назвою? Який інструмент? Якби прихід назви „бандура" припав на час винаходу приструнків було б дуже добре: значить

[1]) Троглодити робили свою п а н д у р у з лаврового дерева, що росте коло Червоного моря.

старий інструмент називався „кобза“, а новий, з приструнками — бандура. Але поки що ми цього сказати не можемо; своїх вказівок на те не маємо, а всякі інші не вказують на таку можливість. Он минулого разу ми подали малюнок кінця XVII ст.—там приструнків немає.

Віки XVII—XVIII були добою напливу українських культурних сил до Москівщини; ішли туди й бандуристи. От Бергольц (1721 р.) у Петербурзі попав до кн. Кантеміра: „Поки готовили вечерю, ми слухали якогось сліпого козака, що грав на бандурі. Це інструмент похожий на лютню, але менший і має менше струн“. Очевидно, це ще не бандура, бо вона й більш лютні й має більше струн.

Штеллін (1769 р.) пише: „До музики, що її може слухати й вибагливе вухо, належить пандура. Її знають в Німеччині, бо вона так будовою, як і звуком нагадує лютню, тільки ручка трохи коротша і має менше струн.“

Беллєрман (1788 р.) каже: „Бандура— це маненька лютня. Тон бандури цілком подібний до тону лютні“.

Приструнків, очевидно, немає: якби вони були — чужоземці не могли би бандуру цілковито рівняти з лютнею. А назва бандури єсть, бо ті всі музиканти-українці себе називають бандуристами. Отже, виходить, не тільки тепер, а й в XVIII ст. один й той інструмент мав дві назви: і кобза, і бандура.

А коли ж появилися приструнки?

Невідомо. Перше неомильне свідоцтво—це малюнок 3, взятий з книги Рігельмана „Летописное повествование о Малой Руси“ (кінець XVIII в.). Там приструнків мало, та вони й взагалі не одразу завоювали собі право існування. Такий знавець кобзарської справи, як Мартинович, знав багатьох бандуристів з Поділля, кобзи яких „були маленькі, а ручка дуже довга“. Очевидно це були кобзи типу тамбуріци й там приструнків не було. У кобзаря Тараса Зінченка з Миколаївки не було приструнків, а були навіть лади по ручці („тільки не так густо, як на гітарі“, каже Мартинович). У кобзаря Артема Курочки (з Бобрівника, Зінківського повіту) кобза була дуже маленька й приструнків було мало. І взагалі, каже Мартинович, кобза без приструнків називалася „запорозькою“. В тім не можна не добачити бажання вказати й на старовинність такого типу інструменту й на його почесність.



Старовинна бандура.

Ще в 1820 р. польський письменник Раковецький писав про бандуру, як про інструмент із 7 струнами; отже, там або зовсім не було приструнків, або було 2—3. Російський „Энциклопедическій Лексикон“ розрізняє бандури з 8-ма й з 24-ма „и больше“ струн, при чім пояснюється: „на последних (тоб-то на багатострунових — Г. Х.) не все струны натягиваются вдоль клинка, половина — на самом корпусе“. Це пояснення показує, що на бандурах з малим числом струн отаких струн по корпусу не було.

В „Ужинку“ Гатцука (1857 р.) слово „бандура“ поясняється як „музыкальный инструмент о 9 струнах“. Теж у словнику Закревського. Словом можна твердо установити, що назва бандури не в'язалася з приструнками.

(Далі буде) **Гнат Хоткевич**

ДВА ПОВОРОТНІ ПУНКТИ В ІСТОРІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ВІД РЕДАКЦІЇ. Нижчеподана стаття є спогади одного з визначніших діячів кобзарського мистецтва на Україні. Спогади ці висвітлюють, головним чином, виступ кобзарів перед ученими-археологами, що з'їхалися з усієї Росії до Харкова на XII археологічний з'їзд. Цей виступ звернув на кобзарське мистецтво увагу вчених і суспільства і тим спричинився до розвитку кобзарського мистецтва, що його в наші часи продовжує організація навчання гри на бандурі по наших музичних школах. Поруч висвітлено і найважливіші для розвитку кобзарського мистецтва заходи радянських культурно-освітніх органів.

Колись, як знаємо, бандура була інструментом дуже розповсюдженим серед українського народу. Але віки політичного гніту й економічної обезсилености відбилися на всьому житті українця — вибили з його рук і бандуру. І зосталася вона тільки в руках невидющої братії-сліпців, що єдині не рвали із старою традицією й донесли, незрячі, нам скарб народній і до сьогоднішнього дня. Уривок думи, певний зміст якої вже втратився з пам'яти народньої, псальма, веселий козачок і сатирична пісня—ото був немудрящий репертуар сліпця. Та й те вже почало забуватися під натиском поліцайсько-жандармського режиму. Тому, коли бандура появилася вперше в інтелігентських руках—це викликало (поруч із захопленням, правда) і здивовання, і глум, і кпини, а в кращому разі „снисходительную улыбку", що от, мовляв, не перевелись іще чудаки на світі.

Поява бандури не в сліпецьких руках, очевидно, вже знаменувала щось, але все ж „один у полі не вояка". Правда, можу сказати, що виступи мої з бандурою по всіх значніших містах України (та й не лише України), велике турне з Лисенком в 1899 році, численні концерти в Харкові й т. д.—все це було деякою пропагандою, кобзарі множилися, бандури робилися, але то все носило все ж кустарницький характер і масового зрушення не могло дати. Масовий здвиг дало щось інше.

В наукових колах Росії завівся звичай—через два роки скликати археологічні з'їзди і кожен раз в іншому місті: то в Москві, Петербурзі, а то й „на окраинах", у Ризі, наприклад. Так от у 1902 р. припала черга скликати з'їзд у Харкові. Перед харківськими вченими постало питання: що ж його таке показати сутомісцеве, оригінальне? Бо кожний край пишається чимось своїм — що ж дати харківчанам?

І от тут комусь спала до голови думка — показати українських кобзарів. Я кажу „комусь", бо не знаю хто перший подав ту думку, але з глибокою певністю можу сказати, що то був покійний професор Микола Федорович Сумців. З інших професорів-організаторів з'їзду сказати такого слова було більше нікому.

Думка подобалась. Закликано було до Харкова з Чернігівщини кобзаря Терешка Пархоменка, з Полтавщини — Михайла Кравченка, з Харківщини—Івана Кучеренка, Петра Древченка і Павла Гащенка (учителя Кучеренкового) і Йвана Нетесу. Кобзарі поприїздили. Поміщено їх було в підвальному поверсі одного з університетських будинків. Пригадую собі їх розгублених, самітніх. Позвозили їх сюди, посадили у підвал, а що далі будуть робити—невідомо. Та й самі організатори цього докладно не знали. Будуть грати й співати кобзарі, а як грати й що співати, чи разом, чи поодинці—ніхто нічого собі не уявляв. З'їзд іще через місяць—що робитимуть кобзарі цей місяць—хто його знає.

В пам'яті у мене сама праця з кобзарями. Налагодилася вона зразу, бо вже й тоді не були кобзарі для мене невідомими істотами. Ще в гімназіяльні часи я близько пізнав у Деркачах кобзаря Павла (не знаю тільки як на прізвище)—і чи не він розворушив у мене охоту вивчитися на бандурі [1]). Харківських кобзарів я теж знав, а найбільше кра-

[1]) У мене з тих часів збереглася фотографія: цей кобзар Павло сидить, грає; коло його ніг сиджу я за поводиря, з торбами, з двома кийками (свій і панотця...), а двоє моїх товаришів стоять, слухають.

щого з них Гната Ганчаренка (на з'їзд він не попав, бо саме тоді їздив до сина).

Як тепер пригадую перше побачення. Ніяковість, якісь винуваті усмішки. Таке якесь почуття, ніби дорослим людям загадали гратися в дитячі забавки. Треба було це перемогти.

З чого починати? Насамперед—як хто грає.

Почали наші харківчани—хазяї ж неначе... Потім грав Михайло Кравченко—гра тонка, делікатна. Останнім—чи вмисно чи невмисно—зостався Терешко Пархоменко. Він загалом виглядав якимсь аристократом у порівнанні з іншою сліпецькою братією: чисто одягнений, маломовний і якийсь гордовитий.

— То у вас так грають?.. А в нас он як.

Та як учистив. Кобза здорова, грав Пархоменко тільки двома пальцями, але беручи струни туди й назад (виходило своєрідне тремоло), а ліва рука торохкає в баси,—словом забив він усіх своєю грою. Притихли кобзарі і якось само собою установилося Терешкове першенство. А на пісні, яку він заспівав—то був „Морозенко"—довго після того випробовували всіх бандуристів, як хто грає...

Завдання моє для мене було ясне: замість виступів поодиноких кобзарів дати ансамбль; замість виступу самих тільки кобзарів, дати щось на зразок оркестру українських народніх інструментів. Тому я запропонував адміністрації з'їзду закликати ще й лірників і троїсту музику. Адміністрація пішла назустріч і закликано було трьох лірників—Івана Зозулю, Ларивона з Люботина і Царя з одного поблизьких хуторів. Троїсту музику я взяв із с. Деркачів під Харковом; перша скрипка—Невінчаний (помер у голодовку буквально з голоду), друга—Арсентій Остапенко (Мова), бандурний майстер (він робив же й мені бандуру). Як прозивався басистий—я забув.

Розподілив я репертуар так: сольові пісні, дует („Всякому городу"), тріо („Ангелі душу пробуджують") і хори, а також ансамблеву гру всіма інструментами. Почалися проби. Де й ділася ніяковість. Захоплення таке що куди тобі.

Зразу ж помітив я безголосся: все ж то співці з базарів та ярмарків, голоси хриплі. Я вже пробував їм капати по одній краплі терпентини очищеної у чай—неначе змазувало трохи голосові звязки. Дядько Михайло, він взагалі був гуморист, аж казав:

— Ви б, Гнате Мартиновичу, отого шпигинарю нам і в кашу б лили: добре на голос впливає...

Виявився брак тенорів—тенор був тільки в одного Терешка. Радили мені харківські кобзарі взяти Гришу:

— Він співає на Благовіщенському базарі. Там же ж який голос, так уже лучшого мабуть і на світі нема.

Знайшов я того „Коруза" [1]). Голос такий же як і в інших дядьків, але тенор. Так він і зостався у нашій компанії. Тим більше, що сліпий.

Робота у нас кипіла. Цілими днями вправлялися, особливо в ансамблевих річах. Це ж перший раз у житті грали дядьки в такім великім колективі. Той, що сидить на правім крилі, ніяк не чує того, хто сидить на лівім крилі. Диригента оркестранти не бачать, отже як зіб'ються—нема змоги поправити. Треба було вивчити програму „на ять"—це ми й зробили.

Між іншим, думу, що співав Кучеренко, ми з ним складали удвох. Це входило в план моїх намірів. Я хотів сильно ударити по болючому в ті часи питанню—переслідуванню кобзарів урядом. Отже, тут саме до речи була б така дума, що от, мовляв, навіть у народній творчості відбився тягар отого переслідування. Підробка воно, правда, але сказано—часом і „ложь во спасеніє"..

Прийшов і той день. З огляду на небуденний зміст засідання, його було перенесено з стін університету (там бо відбувалися всі засідання Археологічного з'їзду) до залі громадської книгозбірні. Народу—повно, бо кожен з членів з'їзду дістав право провести ще одну чи дві особи з собою.

Невеличкі вступні слова, коротенька доповідь Миколи Федоровича Сумцова—і мої „Несколько слов о бандуристах и лирниках". Це моя перша доповідь перед такою численною авдиторією, та я

[1]) Славетний італійський співак—тенор Корузо.

якось не хвилююся. Але от підійшло місце, де говорилося про утиски, про те, як поліцаї розбивали кобзарські інструменти... Прямо переді мною сидів у першім ряді віце-губернатор Осоргін; то я, говорячи про адміністрацію, дивився на нього і кидав йому ті слова прямо в лице. Він, нахиляючись до графіні Уварової (по чоловікові, першім організаторі археологічних з'їздів; якось відати цими справами перейшло до неї, його дружини), говорив:

— Да ведь это революция... Да ведь это настоящая революция...

Не була це революція, але... гріх проти „благонадійного" спокійного настрою археологічних з'їздів. І графіня Уварова дуже іронично і цілком недвозначно дякувала мені за доповідь по закінченні вечора:

— Благодарю, благодарю... Вот уж действительно одолжили...

Але я, захоплений небувалим успіхом небувалого вечора, якось мало помічав усе, що робилося довкола. Щось у мені говорило, що це не так собі вечір. Так воно й було. Це була знаменна, багата на наслідки подія в історії кобзарського мистецтва на Україні.

Успіх кобзарських виступів був колосальний. Вже все було закінчено, а публіка й не думала розіходитися. Мов заправських артистів виводив я кобзарів на естраду й вони кланялися, як уміли,—а публіка не перестає плескати в долоні і всяко виявляти свої схвильовані почуття. Чужоземцям сподобалася оригінальність виступу, ліберальній публіці, що це все пройшло під знаком сякого-такого протесту проти уряду. А для українців то таки було справжнє свято. Бо розкривалися вже величезні перспективи, відчувся могутній агітаційний вплив таких виступів.

Але... відчули його не тільки ми. Коли я звернувся до губернатора з проханням дозволити повторити концерт публічно (бо то ж було закрите ніби засідання одної з секцій Археологічного з'їзду), дістав категоричну заборону. Причини до заборонення були цілком ясні:

— В Калуге или Туле я бы этот концерт разрешил, а в Харькове—ни за что.

Так мені сказав віце-губернатор. Думаючи, що з приїздом губернатора справа може змінитися, я діждався того приїзду, подав прохання вже самому губернаторові і..., само собою розуміється, дістав ту ж відповідь.

В скороченому, зміненому вигляді я видрукував свою доповідь на машинці й послав до трьох попечителів учбових округів (тоді публічні лекції дозволяли попечителі). Попечителі всі троє дозволяли мені лекцію, але—сім губернаторів українських губерній прислали мені заборону кобзарських концертів кожний по своїй губернії. Тільки один губернатор, катеринославський, дозволив з огляду на те, мабуть, що наступний XIII Археологічний З'їзд мав відбутися саме в Катеринославі. Однак... не довелося мені використати того дозволу: саме в той час трапився у мене трус, замалим не арешт. І через декілька день після того я дістав „в отмену предыдущего разрешения" заборону концертів і в Катеринославській губерні.

Отакі були перші безпосередні наслідки концерту, ніби негативні. Але жодні заходи адміністрації вже не могли вбити раз пробудженої живої справи. Виступ із кобзарями таки вдалося мені зробити ще один—це в Полтаві. Наслідком отого з'їзду була думка полтавців, гласних земства,—влаштувати ш к о л у д л я б а н д у р и с т і в. До мене звернулися з проханням, щоб я дав кошторис, а для заохочення земців до тої справи, щоб улаштував концерт підчас земських зборів.

Дозвіл полтавці якось добули—і концерт таки відбувся, але школи не дозволено було відкрити.

Доповідь моя на з'їзді теж зробила своє діло: з'їзд прийняв постанову—підняти клопотання перед вищою владою про припинення переслідувань бандуристів. В результаті—Правительствующий Сенат роз'яснив, що жодного закону, який би велів переслідувати кобзарів, немає й що такі переслідування, коли вони є, не більше, як самодурство місцевої адміністрації (очевидно такими словами те не було сказано, але зміст був такий). І я не забуду, як прийшов до мене один із кобзарів і каже:



— А я Московською вулицею йшов[1]) (до того часу кобзарям головними вулицями ходити було заборонено).

Але й не в цьому ще, властиво, значення з'їзду, а в тому, що він збудив українську суспільність, звернувши увагу її на призабуту галузь мистецтва. Вже ніхто відтепер не казав, що Остап Вересай—то „последний малороссийский бандурист", як це казали раніше. Кобзарями зацікавилися; їх почали закликати на всякі збори, засідання, вистави, вечори, до приватних осіб. Лисенко у Київі влаштовує при своїй музшколі курси гри на бандурі, а вчити на тих курсах мав я, і якби я згодився виїхати до Київа, справа наукового вивчання гри на бандурі розпочалася б на чверть століття раніше. Але я з Харкова не захотів їхати, послав Лисенкові здібнішого з харківських сліпців Івана Кучеренка, та він не міг повести справи, і курси впали.

Курси впали, але зацікавленість інструментом росла і росла невпинно. Скільки я самих листів написав, відповідаючи на запити зацікавлених—і не перерахувати. Скільки появилося нових кобзарів, майстрів бандурних. Загалом питання кобзарське стало чинним: тепер уже ясно було всім, що бандура не вмерла і не вмре. І то все зробив XII Археологічний з'їзд у 1902 р. у Харкові.

От на малюнкові учасники цього з'їзду.

Стоять (зліва направо): Невінчаний (1 скрипка), Арсентій Мова (2-га скрипка), він же й бандурний майстер. Під той час бандури його виробу вже завоювали собі права горожанства—і он у руках кобзаря Древченка бачимо інструмент виробу Мови (по моїй конструкції—з ручкою збоку). Далі стоїть басистий, імени якого не пригадаю, і нарешті лірник Цар.

Сидять (зліва направо): лірник Іван Зозуля, кобзар Петро Древченко, Терешко Пархоменко, я, Михайло Кравченко, Павло Гащенко і лірник Ларивон з Люботина.

Сидять долу (зліва направо): отой знаменитий тенор Гриша, кобзар Іван Нетеса й Іван Кучугура - Кучеренко, нині народній артист УСРР.

[1]) Одна з головних вулиць у Харкові.

Дальший поворотний пункт у розвитку кобзарської справи—через чверть століття. Не дуже швидкий темп, що й казати. Може й я в тому винен, що не віддав інструментові стільки уваги, скільки б треба—хто зна. Але я, здається, не марнував часу. Якби ж та тільки знав, що бандуру... Он як іще був студентом, грав якось на концерті в Петербурзі (думаю, що то було десь коло 1896 року). А на концерті був отой відомий організатор балалаєчних оркестрів Андреєв. Другого дня дістав я від нього листа з проханням зайти, але я заклопотався й не пішов. Згодом дістаю ще одного листа, де Андреєв пише, що хотів бачитися зі мною в справі бандури. „Я, як вам відомо, — більш-менш так писав Андреєв—утворив „великорусский императорский оркестр"; а ви оце, бачу, могли би утворити „малорусский императорский оркестр". То давайте працювати разом. Гроші найдуться".

І я тепер не сумніваюся, що вони знайшлися б, а бандурні б струни—„славу князем рокотаху". А за ту славу вийшла б бандура одразу на широку арену, розпочалося б її оформлення, писання літератури і так інше. Але марні клопоти, я до Андреєва так і не пішов. А він, мабуть, подумав: „глупому сыну не в помощь богатство" і махнув на дурного студента рукою.

В 1905 році була революція. Емігрував я за кордон, і там за три з чимось місяці зробив 83 концерти з бандурою. І от диво! Приймали мене дуже тепло, цікавилися невиданим інструментом, але—ні одного охочого й самому навчитися. Та в нас після 83 концертів було б найменше 83 запалених бандурою голови, а там от—нічого. І шість з гаком літ прожив в Галичині—і ні одного учня.

А в нас тимчасом справа посувалася; хоч і не так як би треба, але все ж... Я, сидячи в Галичині, випустив на емігрантські копійки свій підручник, властиво 1-шу частину, а на другу—не стало „средствій". У Москві в 1913 році випустив підручник В. Шевченко [1]), в Одесі — М. Домонтович [1]), ще раз у Москві В. Овчинників, але то все були підручники для примітивної гри. От наприклад, як пише в своїй школі В. Шевченко:

„При грі на бандурі на правій руці беруть участь пальці 1, 2, 3 і 4, на лівій руці бере участь тільки один який-небудь палець або 2-й або 3-й".

Ясно, що вже одне це відбирало у бандури всю можливість розвитку. Підручник Домонтовича теж давав той же спосіб, але бодай згадував про інші [2]). Підручник Овчинникова так само зводив усе на примітив. Таким чином з одного боку ніби був поступ, а з другого—наступало царство примітивізму. Досить поглянути на зразки музичні, які давали в своїх підручниках ті автори, щоб зрозуміти чому справжні музики й не могли зацікавитися інструментом: занадто вже убого виглядали інструментальні партії. Правда, ноти для народніх інструментів взагалі виглядають дуже убого в порівнанні, скажім, з фортеп'яновою літературою, але все ж...

Так і йшло все до революції 1917 р. Спроби утворити якийсь колектив бандуристів не вдавалися. Я по повороті з-за кордону попробував здійснити свою давню мрію—скласти концертовий колектив зі сліпців. Зробив, але що ж... толку не вийшло. Якби ще я сам з тими кобзарями їздив, а то наїздили такого, що хай колись іншим разом розкажу...

У Москві коло В. Шевченка згуртувалося кілька душ із кобзами в руках, але окрім пари-другої виступів на студентських вечірках інших наслідків те гуртування не давало. Словом, хоч і був поступ, але млявий.

Революція 1917 р. в перші роки теж, очевидно не могла дати нічого на цей фронт—і тільки вже туди далі, під десятиліття Жовтня помічаємо деяке зрушення. Починають поставати кобзарські колективи. Успіх першого з них, київського, заохотив багатьох—і так звані

---

[1]) „Школа для бандури на 27 струн з малюнками і поясненнями на 60 екзерциції (вправ) і 5 пісень". Склав бандурист Василь Шевченко.

[1]) М. Домонтович. Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі.

[2]) „Сей спосіб (тоб-то гра двома руками) багато різниться од прийнятого нами і позаяк він далеко трудніший, то ми й залишимо його, одіславши охочих до підручника Хоткевича, де цей спосіб гри дуже гарно показано".

„капели" кобзарів почали рости, як гриби. Їх стало багато, пішла конкуренція поміж капелами, але суть їх усіх визначалася однаково—примітив. Бандура не виступала як самостійний інструмент, а тільки як акомпаніятор; акомпаніменти були убогі, однотонні, навіть без яких-будь найменших спроб гармонізації. Почали вживати так званих „хроматичних бандур", але то тільки так говорилося: з усього отого хроматизму за весь концерт один раз хтонебудь візьме „соль-дієз" як вводний тон до ля-мінорної гами—ото й весь хроматизм. Словом під усе те симпатичне, що було в гуртуванні, підшилася у великім проценті халтура. Бо зрозуміти примітивізм можна, яко ступінь, яко перехід до чогось вищого; але примітивізм, який каже про себе: „я досяг вершин, мені далі йти нікуди",—такий примітивізм стає шкідливим. А власне таку течію й подибуємо ми в теперішнім отім капелянстві: керовники отих капел не йдуть уперед, застигають у своїх убогих формах і тим руйнують ними ж самими збудовану справу.

Та всеж при всіх своїх хибах зріст числа капел, то був і зріст бандурної справи. У щоб то все вилилося—не знати, але в цей час трапився ще один випадок, який різко повернув усю бандурну справу на інші торні—я розумію тут відкриття у 1926 році курсів гри на бандурі при Харківському Муз.-Драм. Інституті.

Це факт великої ваги. Можна сказати, що відтепер бандура взяла інший курс—на інструмент, як такий, а не тільки, як на придаток до співу. Досі ні вчитися не було в кого, ні вчитися не було чого. Відкриття курсів усьому тому поклало край.

Насамперед, вже самою силою речей висувалася потреба в одному якомусь типові інструмента — такий тип було встановлено: бандура на 23 приструнки й 8 басів. Курс науки розраховано на три роки—отже в 1929 році Інститут випустить уже перших інструкторів гри на бандурі. Тоді не можна вже буде сказати, що нема в кого вчитися, і потреба в керовникові гуртка при робітничім клубі, при сельбуді, при школі—почне задовольнятися.

Ось тих перших четверо студентів Музінституту, що стануть інструкторами в найближчій будучині. Весною 1928 року вони виступили квартетом по радіо, і тоді вже можна було чути чим є бандурний ансамбль, коли бандуру розглядається, як інструмент і пишеться для неї відповідні партії. Мало того, що кожний інструмент вносив щось своє в гру, а вже проста зміна регістрів давала особливу офарбленість.

Отже, заснування курсів гри на бандурі при Харківськім Муз. Інституті я вважаю другою визначною подією в



Кобзарський клас Харк. Муз.-Драм. Ін-ту (зліва) 1) Олешко, 2) Гайдамака, 3) Керовник—Гн. Хоткевич, 4) Геращенко. 5) Гаєвський.

історії кобзарського мистецтва. Вже у цім році Харківська Музпрофшкола об'явила у себе відкриття класи бандурної гри, а пройде ще 5—6 літ і такі класи будуть по всіх музичних школах України.

Тут заразом треба згадати й ще один факт значної ваги. Це я маю на увазі рішення Наркомосу припинити безсистемне субсидування самочинних капел і ужити тих коштів на утворення зразкової капели, яка орудувала б уже не примітивною технікою, а внесла б щось нове в репертуар і яку не сором було б, в разі чого, послати й за кордон. І таку капелу вже засновано. За основу взято кращу з сучасних капел—Полтавську, робота з нею вже розпочалася. Термін дано короткий—рік, осягнути повного технічного уміння за рік трудно, але щось зробиться.

Гнат Хоткевич

ДЕЩО З ІСТОРІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

(Із спогадів бандуриста)

Думка навчитися грати на бандурі-кобзі мені запала ще тоді, коли я служив у трупі М. Л. Кропивницького, який трохи грав на бандурі, і ми з ним у драмі „Тарас Бульба" співали вдвох пісню „Побратався сокіл з сизокрилим орлом". Я співав першого голоса, а М. Л. другого і акомпанував на бандурі. Пісня завжди мала успіх. Я тоді купив собі в Харкові бандуру і вирішив учитися грати. Не знаючи з чого почати, я звернувся до сліпців-бандуристів. Не дуже люб'язно пішли вони мені назустріч, мабуть, боялися „конкуренції". Брали 50 коп. за те тільки, що настроють бандуру і взагалі неохоче одкривали таємниці гри. Щоб як-небудь піддобрити „професора", приходилося не тільки платити гроші, а й частувати горілкою і самому з ним пити. Проте, показати послідовно, з чого треба починати грати та як іти далі він не міг. Він програвав пісню за піснею, а я слухав, дивився і нічого не розумів. Кінчалося тим, що і учень і „професор" напивалися і розходилися до наступної лекції. Поморочився я деякий час та й кинув. Скоро після того я повернувся в російську оперу—спершу в харківську, а потім у Москву (М. Л. Кропивницький почав глухнути і теж мусив бандуру залишити).

Події 1905 р. принесли українцям деяке політичне полегшення і в Москві заснувався „Український музично-драматичний гурток", спершу—„Громада", а потім—„Кобзар", які влаштовували інколи дуже інтересні концерти-вистави, особливо з приводу роковин народження Т. Г. Шевченка, в яких брали участь видатні артисти й музики.

Одного разу студент А. Волошенко закликав у Москву, на Шевченківське свято, свого земляка з Полтавщини кобзаря Михайла Кравченка (з Сорочинців на Миргородщині). З цього вечора мені і ще декому з молоди запала думка вчитися грати й утворити в Москві гурток бандуристів. Але, де дістати в Москві бандур? Нарешті, музична фірма А. Кальпус і К⁰ в Москві згодилася виробляти нам бандури. За зразок ми взяли бандуру Волошенка, що вчився колись у того ж Кравченка і вже добре грав. Бандура в нього була дуже давня, груба, порепана, але мала красивий тон.

Обговоривши справу, всі вирішили додержуватися строю Волошенківського: до-мажор з паралельним ля-мінорним. По-перше, такий строй був у М. Кравченка, по-друге, так уже грав Волошенко і В. Шевченко (учень Московської філармонії), а, по-третє, цей строй не потребує перестроювати бандуру, коли приходиться чергувати мажорний спів з мінорним.

Першу зроблену в Москві бандуру одержав я і другого ж дня був у Волошенка, який згодився мене вчити.

Треба сказати, що в мене ніколи ні до якого музичного інструменту здібностів не було, бо я лівша та до того ж і нетерплячий. Та й років мені тоді було вже 43. І все таки я на другий день побачив, що грати буду, а через три місяці вже грав легенькі пісеньки.

Голова „Кобзаря" С. Хвостов запропонував мені скомпанувати невеличкого підручника гри на бандурі, бо окрім першої частини „Підручника гри на бандурі", що його видав 1909 року у Львові Гнат Хоткевич, тоді нічого не було. Писав ще щось В. Шевченко, але коли воно вийде ніхто не знав. Я відмовився, бо не знав з чого почати справу. Тоді небіжчик академик Федір Корш мені порадив скомпанувати не школу або підручник, а просто „самонавчателя гри на бандурі", де викласти всю ту систему, за якою я сам учився грати. Я так і зробив. Познайомивши учня з бандурою взагалі, я в другій частині вмістив всі ті вправи (екзерсиси), по котрим учився у Волошенка. В третій частині я додав 4 пісеньки для виконання і за свої власні кошти, року 1913, видрукував у Москві тисячу примірників „Самовчителя гри на бандурі (кобзі)". В передмові я просив вибачення за хиби, уникнути яких було неможливо, оскільки не

було ні добрих учителів, ні зразків інших підручників.

Завдяки моєму „Самовчителеві“ мене закликали на Україну. Я взяв участь у концертах Полтавського музичного гуртка „Баян“ і Харківської „Просвіти“. До кожного концерту я давав вступне слово про бандуру і гру на ній. Коли я вернувся в Москву, мене якось зустрів В. Шевченко і розказав, як суворо розкритикував у журналі „Украинская Жизнь“, Гнат Хоткевич мого „Самовчителя“ і його „Школу гри на бандурі“, що тоді теж вийшла з друку. На мене це зробило гнітюче враження. Ми тут, у Москві, напружуємося, витрачаємо власні кошти, щоб допомогти справі. А там, на Україні, нас розкритиковують. І хто? Той, котрий має всі властивості справжнього артиста—бандуриста, який ще в 1909 році взяв на себе обов'язок дати Україні школу гри на бандурі і далі першої частини не пішов. Що сам добре знав, як важко розпочинати вперше якусь нову справу, не маючи традицій коштів і досвіду.

Ображений незаслуженою доганою, я надумав спалити самовчителя і забути про ті триста рублів, що витратив на друк свого твору.

Але в той же день несподівано я одержав листа від учнів Миргородської школи, в якому вони дякували мені, що я дав змогу їм учитися грати на народньому інструментові.

Таких листів я став одержувати багато: від учнів, учителів і просто земляків: дякували, скаржились, що десь-там інспектори та попечителі забороняють грати на бандурі. А якийсь учитель з Катеринославщини, Г. Дідик, повідомляв мене, що його „за вредное увлечение бандурою“ вже скинуто з посади сільського вчителя. Більшість листів все-таки говорила про позитивну ролю книжки, і я вже не звертав уваги на „критику“, пам'ятаючи фразу з моєї передмови до „Самовчителя“[1]).

Я грав скрізь, куди мене запрошували. Не відбулося майже жодного концерту або вечірки на користь незаможного студентства або учнів у Москві, деб я не брав участи з своєю бандурою. Коли розпочалася ганебна бійня—війна і в Москву почало прибувати сила покалічених та хворих салдатів, я розпочав низку концертів по різних шпиталях. Таких концертів лише в Москві в мене записано 284. Треба було бачити, яке добре враження робила на нещасні жертви російського імперіялізму—салдатиків—бандура (кобза). В ті часи я не жалкував, що зробився бандуристом.

[1]) „Зробив що міг, хто може—хай зробить більше“.

Балалаєчно-домровий оркестр семирічної трудшколи в с. Пересічному



Організовано його 1927 р. з учнів школи під керовництвом т. Новохацького (сидить майже в центрі) Репертуар складається переважно з революційних та народніх пісень. Крім обслуговування своєї школи, оркестр бере участь у виставах Пересічанського сельбуду та в громадсько-політичних святах. Оркестр не має спеціяльних асигнувань, а існує на випадкові кошти, однак робота іде жваво і може бути зразком для дорослих що до активности.

Те задоволення і втіха, які я бачив на обличчях слухачів, було мені найкращою нагородою.

Війна ще не скінчилася, а вже прийшов 1917 рік. Я з бандурою переїхав на Україну. Розпочалася громадянська війна. Я приїхав у Харків і ввесь час, до повної демобілізації Червоної армії, моя бандура вигравала слабим, голодним та холодним товаришам. Переглядаючи свою роботу в галузі кобзарського мистецтва, я, як і перше, скажу: зробив що міг, хто може—хай зробить більше.

В. Овчинників

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ

ЛИСТОПАД

Число	Рік	
1	1801	Народився **Вінченцо Белліні**, відомий італійський оперний композитор.
4	1847	Помер **Фелікс Мендельсон-Бартольді**, видатний німецький композитор.
4	1821	Пом. видатний український композитор **Яків Степовий** (Акименко), автор багатьох камерних й інш. творів.
6	1893	Помер геніяльний руський композитор **Петро Чайковський**, автор багатьох опер, симфонічних та камерних творів.
6	1912	Пом. геніяльний український композитор **Микола Лисенко**, основоположник художньої української музики (опер, романсів, хорів то-що) й дослідник народньої пісні.
9	1890	Пом. **Цезар Франк**, видатний французький композитор.
10	1668	Нар. **Франсуа Куперен**, найвідоміший з роду Куперенів—французьких органістів та композиторів 17—18 ст. ст.
11	1924	Пом. відомий руський композитор **Сергій Ляпунов**.
12	1834	Нар. видатний руський композитор **Олександр Бородін**, один з членів т. зв. „могучої кучки", автор оп. „Князь Ігор" й інш. творів.
13	1868	Пом. **Джоакіно Россіні**, славетний італійський композитор, що стилем своєї опери „Вільгельм Тель" поклав початок пишній т. зв. „Великій опері".
15	1787	Пом. видатний німецький оперний композитор **Крістоф-Вілібальд Глук**.
16	1895	Нар. відомий сучасний німецький композитор **Пауль Гіндеміт**.
19	1828	Пом. геніяльний німецький композитор **Франц Шуберт** (див. „Муз.—Мас" № 9).
20	1632	Нар. **Жан-Батіст Люллі**, італієць родом; працюючи у Франції, став „батьком французької опери".
20	1894	Пом. геніяльний руський піяніст і відомий композитор **Антін Рубінштейн**, фундатор „Імператорського Російського Муз. Т-ва" (ИРМО) та його консерваторій і музшкіл.
21	1695	Пом. основоположник англійської національної опери **Генрі Пьорселл**.
22	1710	Нар. талановитий німецьк. композитор **Вільгельм Фрідеман Бах** (син Йогана-Себастяна Баха).
28	1829	Нар. **Антін Рубінштейн** (див. вище).
29	1643	Пом. італійський композитор **Клавдіо Монтеверді**, реформатор опери, що тоді щойно народилася.
29	1797	Нар. **Гаетано Довіцетті**, відомий італійський оперний композитор.
29	1924	Пом. **Джакомо Пуччині**, один з видатніших італійських композиторів (група „веристів"); його остання опера „Турандот" нині йде в Харківській та Київській операх.
30	1859	Нар. **Сергій Ляпунов** (див. вище).

ГРУДЕНЬ

Число	Рік	
3	1596	Нар. славетний італійський майстер скрипок **Ніколо Аматі** (див. „М.—М." № 6, 7).
5	1791	Пом. геніяльний німецький композитор **Вольфганг-Амедей Моцарт**.
7	1863	Нар. італійський композитор **Пєтро Масканьї**, автор опери „Сільська честь".
8	1865	Нар. видатний фінляндський композитор **Ян Сібеліус**.
10	1822	Нар. **Цезар Франк**, видатний французький композитор.
11	1803	Народив. **Гектор Берліоз**, славетний французький композитор, основоположник „програмної" (на певний сюжет) музики.
11	1908	Пом. український композитор **А. Вахнянин** (Зах. Україна).
16	1770	Нар. **Людвіг ван-Бетговен**, геніяльний німецький композитор.
16	1775	Нар. відомий франц. оперний композитор **Адрієн Буальдє**.
16	1921	Пом. видатний франц. композитор **Камілл Сен-Санс**.
18	1737	Пом. **Антоніо Страдіваріус**, славетний італійський майстер-скрипаль (див. „М.—М." № 6, 7).
18	1786	Нар. **Карл-Марія Вебер**, основоположник німецької національної опери.
20	1903	Святкування 35-тирічної муз.-гром. діяльности **Миколи Лисенка**.
21	1850	Нар. відомий чеський композитор **Зденко Фібіх**.
23	1858	Нар. **Джакомо Пуччині** (див. вище).

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

П. І. ЧАЙКОВСЬКИЙ

(З нагоди 35-річчя з дня смерти)

7 травня 1840 року — день народження славетного руського композитора Петра Ілліча Чайковського. Батько композитора був за директора Воткинського заводу, Вятської губерні. Там і народився майбутній композитор. Батько дав синові добру підготовку вдома, після чого 1850 р. малий Чайковський вступив у Петербурзьку школу правознавства, яку скінчив 1859 р. й дістав урядову посаду в міністерстві юстиції.



Навчатись музиці Чайковський почав ще семилітнім хлопчиком, але вперше серйозно взявся студіювати музику уже, перебуваючи в школі правознавства коли на нього звернув увагу куратор (опікувач) школи, принц Ольденбурзький, що сам захоплювався музикою. Він допоміг Чайковському стати учнем відомого педагога—піяніста Кюндінгера. Тоді ж на нього звернув увагу А. Рубінштейн, відомий руський композитор і піяніст, що порадив Чайковському або кинути посаду й серйозно студіювати музику, або зовсім кинути останню. Ця порада А. Рубінштейна, якого Чайковський дуже поважав, мала вплив—він рішуче порвав з урядовою службою і присвятив себе музиці. Коли 1862 р. було відкрито петербурзьку консерваторію, Чайковський вступив туди учнем, по класу теорії музики та гри на флейті, беручи участь у консерваторійному оркестрі. 1865 р. закінчує курс консерваторії (в першому випускові), а в січні 1866 року ми вже бачимо його в Москві, куди запросив його М. Рубінштейн на посаду викладача теорії композиції в Московській консерваторії. В Москві Чайковський набуває загального визнання і його композиторський хист помалу розкривається на всю шир. Тут вперше виконувалось його твори, тут найшов він і видавця (Юргенсон).

Постать Чайковського не тільки в російській, але й европейській музиці надзвичайно велика й визначна. По всій Европі й навіть у Північній Америці він користувався величезною популярністю. В історії російської музики Чайковський посідає центральне місце (з шестидесятих років). Його творчість просякнута пісенним характером руської народньої музики, збагачена чудовими мелодіями, просякнута щирим (суб'єктивним) ліризмом з перевагою елегичних відчувань, з чудовими моментами міцного звукового наростання, скрізь має характерний відбиток могутньої індивідуальности великого композитора.

Звичайно, Чайковський не наш. Він належить минулому, бо сам вийшов з шарів чужого нам класу — дворян. Але значення композитора в історії всесвітньої музики величезне.

Декласована дворянська інтелігенція, яку помалу витісняв новий клас—буржуазія, насичувала ідеологичне кредо композитора. Він був дійсним сином вимираючого дворянства. Соціяльні джерела творчости Чайковського, її духовні корні уходять у тінисту гущавину тих „вишневих садків" російського панства, в тиші яких, як каже А. Луначарський, „розквітали часом пахущі квіти, коли виключна культурність, якої довгий час не можна було придбати поза рямцями панства, витончувалась у майже подвижницьке культурне життя, коли людина вся цілковито віддавалась естетичній меті, коли вона разом з тим підіймалася над своїм класом і починала дивитись проясненим оком на всю дійсність. За таких випадків вигартовувались люди, цілком виключні художньою своєю силою, які дуже часто сполучали з тонкою емоцією й міцно-архітектурним мистецтвом дивну силу філософської й соціяльної мисли. Більшу частину нашої класичної літератури одержали ми від таких панів. Ми маємо від них Герцена й Плеханова". („Вопросы социял. музики". Москва, 1927, стор. 24).

Отже, Чайковський— пан, і як такий, він не наш, він чужий нашому часу революційних бур і соціялістичного будівництва, але в той же час, у творчості композитора є дещо, що підіймає його над його класом, над його добою і це дещо полягає саме у вели-

чезній культурі людської особистости й є основне й головне в особі Чайковського, як композитора-людини. В нашу добу культурної революції, коли ідею комуністичного колективізму не можна мислити інакше, як у поєднанні з небувалим ще до цього часу розквітом окремої людської особистости борця й громадянина, глибоко культурного, що всі свої сили віддав служінню своєму суспільству, колективу—творчість Чайковського набуває вже іншого значення, наближаючи його до нашої доби. Відкидаючи все класове, чуже нам у Чайковському, ми беремо в його творчості загально-людське; всі ті елементи, рідні нам (оптимізм, здорова лірика душевних відчувань, глибоке розуміння природи й т. ін.), які ми можемо й повинні використати в сьогоднішній нашій боротьбі за культурну революцію, в боротьбі за нову людину, будівника комунізму.

Спадщина Чайковського величезна. Насамперед тут слід указати його: 6 симфоній, особливо 6-ту, т. зв. „патетичну", написану й виконану вперше під кер. автора перед смертю (6/XI—1893 р); 6 сюїт для симф. оркестру; 6 увертюр, фантазії для симф. орк. „Буря", „Франческа-ді-Ріміні, „Ромео і Джульєтта", „Манфред"; 3 ф.-п. концерти, концерт для скрипки; варіяції на тему „Рококо" для віолончелі; 3 струнні квартети; фортеп'янове тріо; понад 100 п'єс для ф.-п.; опери—„Євген Онегін", „Винова Краля", „Черевички", „Орлеанська діва", „Чарівниця", „Мазепа", „Опричник", „Іоланта"; балети—„Щелкунчик", „Лебедине озеро", „Красуня, що спить"; понад 100 романсів; підручник гармонії й ін.

Більшість цих творів виконується нині в різних концертах та виставляється в оперних театрах і ще довго вони не зійдуть зі сцени та естради.

М. Кручинін

Редакція й постійні співробітники журналу „Музика—Масам" із почуттям глибокого жалю сповіщають читачів, що вночі на 28 жовтня від приступу грудної жаби помер постійний співробітник журналу, заслужений робітник науки й мистецтва, професор

Петро Іванович Кравцов

ПЕТРО ІВАНОВИЧ КРАВЦОВ

П. І. Кравцов народився 1856 року в Харкові. Тут же дістав він і освіту, закінчивши медичний факультет місцевого університету й почавши свою багатосторонню й енергійну діяльність.

Петро Іванович щасливо сполучав у собі таланти лектора, педагога, лікаря, вихователя, диригента, організатора й інш. Ми зупинимося тут на одній з найлюбіших йому ділянці його діяльности—музичній.

Батько П. І-ча—відомий харківський громадський діяч—дуже любив музику, і в його домі завжди лунала музика, виконувана видатними музиками й співцями Харкова та заїжджими композиторами. Це й розвинуло природну музичність П. І. ще за дитячих років, і вже в гімназії П. І. диригує хором і співає (П. І. мав приємний м'який баритон). Бувши студентом П. І. вже навчає співу у „Недільній школі" Х. Д. Алчевської. Але його тягла ширша діяльність, і він 1897 р. закладає „Харківський Музичний Гурток", що мав завданням нести музику незаможному населенню та дітям Харкова. „Муз. гурток" улаштовує т. зв. народні концерти та концерти для дітей і організовує оперні курси. Далі, згуртувавши коло себе талановиту співоцьку молодь, П. І. оперною виставою свого гуртка відкриває збудований тоді робітництвом Харкова „Робітничий будинок". Тут під дириґуванням П. І. виставлено було опери „Русалка", „Фауст", „Пир у чуму", „1812 рік." „Матео Фальконе", „Травіята", „Рафаель" та окремі оперні сцени; інколи П. І. виносить вистави свого гуртка у „Народній Дом" або на села Харківщини. Тоді ж П. І. організував великий „Робітничий хор", який з успіхом виступав під дириґуванням П. І. 15 років існував „Муз. Гурток", працюючи серед найбіднішого населення Харкова та робітництва.

Пролетарська революція, звільнивши від догляду царських жандарів, дала змогу П. І. широко переводити в життя його лозунг „Науку й мистецтво—масам"; він починає читати по заводах, фабриках, підприємствах та установах цикл лекцій під назвою „Людино, пізнай себе". Цей цикл охоплював і окремі музичні теми „Вплив музики на людину й тварину", „Музика й душа" то-що.

По багатьох клубах П. І. дириґував хором. Хоргуртки паровозобудівельного заводу, линвової фабрики „Червона Нитка", клубу комунальників, клубу ім. Калініна й ін. працювали під кер. П. І.

1918 р. за запрошенням Донецької залізниці П. І. знов організував оперний колектив, що під його керуванням обслуговував усю залізницю від Льгова до Ростова. Не вважаючи ні на холод, ні на інші труднощі в роботі, колектив з П. І. на чолі завзято працював, несучи музику туди, де її так рідко чули.

„Музичне виховання треба починати від колиски"—так говорив П. І., і з юнацьких ро-

ків він не кидав працювати з дітьми. Ще до революції П. І. викладав співи в понад десяти школах та гімназіях, влаштовуючи іноді об'єднані виступи цих хорів. По революції ж для П. І. одкрилося широке поле діяльности у школах соцвиху. Чутливий педагог-музика вмів збудити в дітях любов до музики, зробити свої лекції улюбленішим для дітей. Чимало сил і любови приклав П. І. бувши завідувачем і дригентом Держ. Оперного Театру для дітей (1921 р.), де виставлено було оперетки: „Коза-Дереза", „Сім козенят", „Маріонетки", „Квартет" і інш.

Ще треба вказати на викладання П. І-чем методики хорового співу на фребелевських курсах, курсах Охматдиту та студентам Соцвосникам Хар. Муз. Інституту.

Музично-науковий курс читано ним по різних драматичних студіях та в тому ж Харк. Муз. Ін-ті (з 1922 р.). Цей курс, як і всі інші, будував П. І. на даних фізіології та біології, підводячи під музику наукові основи.

Нарешті треба відзначити й велику літературну роботу, яку вів П. І. по журналах „Музика—Масам", „Знання", „Шлях Здоров'я", „Шлях Освіти" та пишучи окремі популярно-наукові книжечки.

Віддана робота П. І. серед робітництва й селянства дала йому любов мас і широку популярність, що особливо яскраво виявилася підчас улаштованого НКО в 1922 р. ювілею 40-річної його праці. З пропозиції НКО Раднарком УСРР видав спеціяльного декрета про забезпечення П. І. та вшанування його, як заслуженого робітника науки та мистецтва.

Народній Комісар Освіти М. О. Скрипник на засіданні колегії НКО, виголошуючи промову, присвячену пам'яті проф. П. І. Кравцова, так характеризував небіжчика:

„Проф. Кравцов протягом кількох років захоплено працював на ниві освіти серед робітничо-селянського населення Харківщини. Ще до революції не було жодної освітньої устаgнови, жодної школи, де лікар Кравцов не брав активної участи. Десятки тисяч учнів і слухачів з трудових мас добре знають і цінять П. І. Кравцова. Він свого часу виявив значну ініціятиву в справі організації музично-співочих гуртків, хорів. Його лекції з питань санітарії й гігієни слухалися з великим інтересом і увагою.



П. І. Кравцов не був революціонером, але був одним з видатніших культуртрегерів [1]), у кращому розумінні цього слова.

1921 року Раднарком УСРР відзначив 40-річний ювілей виключно корисної й різноманітної культурної роботи П. І. Кравцова. Того ж року ми були свідками ставлення до Кравцова нашого робітництва. Підчас громадянської



П. Кравцов диктує своїй асистентці М. Лашиній статю, вміщену в цьому числі „М.—М."

[1]) Провідник культури.

війни, в умовах голоду, П. І. Кравцов з невтомною енергією продовжував свою громадсько-культурну роботу. Довідавшись про скрутний матеріяльний стан Кравцова, робітники Харкова добровільно зі своїх пайок виділяли продукти для нього, ділячись із Кравцовим навіть пайковою мануфактурою. Так само робітнича маса віддячила небіжчикові за його роботу.

Після революції лікар Кравцов зумів поєднати свою діяльність з культурною діяльністю робітників. Він майже цілком залишив медичну роботу, віддавши свої сили й знання на задоволення культурних потреб мас. Пролетарська революція дала П. І. Кравцову можливість на базі самодіяльности робітничих мас розгорнути велику культурну роботу. Цю можливість П. І. Кравцов використав цілком. В цьому П. І. Кравцов дуже різниться від багатьох представників старої дореволюційної інтелігенції, що не захотіли працювати для пролетарських мас. П. І. Кравцов знайшов себе і після революції, зберігши любов та пошану до себе серед широких трудящих мас Харкова".

* * *

За пропозицією тов. Скрипника колегія Наркомосу вшанувала пам'ять небіжчика проф. Кравцова вставанням. Виділено комісію, що має опрацювати питання увічнення пам'яти П. І. Кравцова.

Я. І. ПАРФИЛОВ

1 серпня 1928 р. минуло 25 років педагогичної, диригентської та громадської діяльности музики й досвідченого педагога Якима Івановича Парфилова. Я. І. Парфилов (народ. 1883 р.) першу музичну освіту здобув у відомій капелі Калішевського і ще юнаком уже диригував нею. Закінчивши учительську семінарію, Я. І. був командирований до Ленінграду, де працював під керовництвом відомих учителів музики та співу Лядова, Бармотіна, Степанова, Вишнівського та інш. Пізніше закінчив 3-х-річні диригентські курси при Одеській консерваторії (з дипломом 1-го розряду й званням лектора теорії музики). В 1905 році був призначений на посаду учителя співів та музики до Коростишівської вчительської семінарії. В 1914 р. призначений на ту ж посаду до Житомірської вчительської семінарії (нині педтехникум), де працює й дотепер, одночасно викладаючи муздисципліни і в Житом. ІНО. Кілька разів Я. І. був лектором на педагогичних курсах. (Коростишів, Радомисль, Житомір). Особливий педагогичний хист, щира любов до мистецтва та невтомна праця (інколи у важких умовах) є характерними рисами діяльности ювілянта, що спрямовувалась так на виховання музробітників на селі, як і на підвищення музичної справи взагалі, особливо по навчальних закладах. Так, у Коростишівській семінарії з його ініціятиви введено курс гармонії та історії музики, там же він організував невеликий симфоничний оркестр то-що. Найкращим доказом праці ювілянта є численні вчителі-диригенти, що вийшли з Коростишівської семінарії.

Як диригента, т. Парфилова характеризують серйозне вдумливе ставлення до інтерпретації музичних творів, точне й ясне виконання їх, художня простота всупереч штучності виконання захопленості блиском, гонитві за зовнішніми ефектами, що часто-густо помічаються в наших диригентів. В м. Житомірі він перший пропагує революційні, народні та художні твори українських композиторів, виступаючи з хорами ІНО та педтехникуму. В порядку громадського навантаження з цим же хором часто виступає на з'їздах Рад Волини, спілки Робос, комсомолу, для Червоної армії й ін. На концерті з нагоди святкування „Дня Музики" він керує об'єднаним хором м. Житоміра.

Як член Волинської секції наукових робітників Я. І. читає для наукових робітників лекції й провадить концерти пам'яти Бетговена, Лисенка то-що.

1918 року т. Парфилов організовує диригентські курси для вчителів Волини, на яких працює як лектор та завідатель. Як член ВУТОРМ'у організує Волинську філію т-ва й обирається на голову Правління філії. Завдяки заходам тов. Парфилова ми ознайомилися з творчістю таких видатних сучасних українських композиторів, як В. Косенко та М. Скорульський. Чимало вчителів, що в часи революції кидали музичну справу, стараннями тов. Парфилова знову працюють на ниві музичного виховання мас.

З власних праць тов. Парфилов має:
1) Практичний курс сольфеджіо для педвузів,
2) Гармонію для педвузів (здано до друку),
3) Елементарний курс теорії музики (рукопис),
4) Курс інструментовки (для музпрофшкіл) та музичні твори для міш. хору: „Незаможницький гимн" та „Червоний вояка" (друковано в журналі „Сільський Театр").

Б. Шишкин

Передплатники! При невеликих замовленнях на ноти й ін. надсилайте гроші (можна марками), бо накладна платня коштує (найменше) 55 коп.

МУЗИКА В РОБІТНИЧИХ КЛУБАХ ТРЬОХ СТОЛИЦЬ

(Продовження)

2. ЛЕНІНГРАД

Своєрідних і також інтересних форм набула масова музробота в профспілках Ленінграду. Культвідділ ЛГРПС організовано керує клубною музроботою. Інструктором є відомий організатор методист і диригент Й. В. Нємцов. Загальна кількість музгуртків у Ленінграді понад 250 (крім гуртків, що не звязані з к/в. ЛГРПС). Всі керовники-клубники об'єднані в міцний колектив при ЛГРПС та професійну групу—Горком при спілці Робмист.

Керовництво музжиттям клубів проводиться вже більш, як 5 років. В справі піднесення якости клубної музроботи к/в прямує на підвищення музичної та педагогічної кваліфікації керовника гуртка. Тому в Ленінграді з 1924 року і до нині функціонують курси для підвищення кваліфікації музкеровників, де викладають такі відомі педагоги-музики як проф. Бармотін, проф. Чернов, проф. Малько, проф. Єгоров, Ігор Глєбов та інші. Курси існують на господарчому розрахункові. Програму їх побудовано по концентрах; останнього року вона складалась з дисциплін як: слухання музики, музична імпровізація, диригентська практика, методика музроботи то-що.

Музкеровники разом із своїми вчителями беруть активну участь у роботі методкомісії при к/в ЛГРПС, що поділяється на три секції: 1) хорову, 2) духових та 3) народніх інструментів.

Всі клубні музгуртки працюють за єдиним учбово-виробничим планом. Щоб підсилити їхню учбову роботу, к/в ЛГРПС постачає їм підручники, книжки для читання нот, стінні нотні та інші таблиці, картограми то-що. Репертуарна комісія к/в, до складу якої входять і такі видатні музробітники, як Глєбов, Вайнкопф та інші, ухвалює репертуар для клубного вжитку, на підставі якого обирається певний мінімум, обов'язковий для всіх. Цей мінімум к/в ЛГРПС друкує й надсилає всім клубам міста.

В своїй роботі к/в ЛГРПС виходить з тої думки, що клубні музичні заклади є не професійні оркестри або хори, а оркестрові або хорові гуртки, а керовники—не капельмайстри, або хормайстри, а педагоги, вихователі. Тому к/в веде активну й успішну боротьбу з надмірним навантаженням гуртків виступами, з грою танців, похорон та інших т. зв. „нарядів". Роботу гуртків і керовників точно унормовано: гуртки виступають не більш, як три рази на місяць і цими виступами вповні обслуговують всі урочисті дні в клубі та встигають брати участь і в загально-спілкових та загально-міських кампаніях (з'їзди, наради, свята то-що).

Досвідчене керовництво к/в ЛГРПС, організованість роботи, забезпеченість музкеровників клубів (одержують від 60 до 140 крб. в залежності від навантаження) спричинились до того, що клубні музгуртки виросли в міцні художні одиниці, яким під силу виставити навіть опери (протягом зими виставлено було „Фауста", „Онєгіна", Царську наречену" та „Бориса Годунова").

Об'єднані виступи в Ленінграді початo ще 1918 року, і вони увійшли в систему клубного музичного життя. Упорядковувати їх досить легко через заведення єдиного плану-мінімуму роботи гуртків. Об'єднані виступи поділяються на 3 категорії: спілкові, масові (підчас профспілкових з'їздів), міжспілкові, об'єднані після одбору кращих сил (ударна група з 800 хористів, 300 струнників і 100 духовиків) та міжспілкові загальні об'єднані (1-ша та 2-га музичні олімпіяди). Олімпіяди к/в ЛГРПС перетворив у традиційне масове музичне свято.

Крім самодіяльної музроботи, к/в ЛГРПС проводить по клубах цінну музично-виховну роботу силами видатних музик-професіоналів. Для цього створено групу музик—лекторів та їхніх асистентів-артистів, виконавців. Всі лекції з музики ілюструється виконанням підібраних лектором творів. Часто ілюстраційну роботу проводять самі гуртки або окремі члени їх.

Клуби надзвичайно уважно ставляться до самодіяльної музичної роботи і не шкодують коштів на неї.

3. ХАРКІВ

В Харкові керовництво самодіяльною клубною музроботою розпочалося зовсім недавно—менш ніж рік тому. На чолі стоїть Музбюро при к/в ХОРПС, до складу якого нині входять консультанти т. т. О. Брижаха (по лінії хоровій), В. Комаренко (по струнним оркестрам), П. Леонтьєв (по лінії духової музики), І. Ницай (представник ВУТОРМ'у) та Б. Новосадський (композитор та журналіст). Голова Музбюра—Зав. к/в ХОРПС т. Д. Кесель.

За невеликий час свого існування Музбюро пробило значну роботу, а саме:

1) Всі клубні музичні заклади взято на облік і вивчено їхній стан та умови роботи в них;

2) По всіх галузях клубної музроботи організовано метод-комісії, на чолі яких стоять консультанти Музбюра;

3) Члени Музбюра беруть активну участь в освітленні питань музичного життя Харкова в органах музичної та загальної преси;

4) Організовано контролю та допомогу в справі репертуару клубних муззакладів (бібліотечка в голосах і партитурах при к/в ХОРПС та видання нової оркестрової й хорової літератури в-вом „Український Робітник");

5) Проведено перегляд музичної роботи по спілках та міжспілковий конкурс хорів та оркестрів;

6) Установлено постійну консультаційну роботу при к/в ХОРПС;

7) Установлено контролю над змістом і формами клубної музроботи.

8) Налагоджено зв'язок Музбюра з відповідними професійними державними та громадськими організаціями (ВУРПС, ВУТОРМ, Укрфіл, к/в спілок, ДВУ то-що).

Вивчення стану музроботи по клубах дало таку картину.

По клубах та на підприємствах Харкова працює до 150 музичних самодіяльних гуртків. Художній рівень гуртків переважно дуже низький. Причини—брак уважливого ставлення з боку клубів до музроботи, малокваліфіковані керовники, брак коштів на розгортання музроботи й недавнє існування гуртків. Але поруч із слабими гуртками є декілька серйозних конкурентів харківським професійним музичним закладам. З таких гуртків треба вказати на хоргуртки клубу Металіст, ДЕЗ, Трамвайщик, клубу „Молодий більшовик", Павлівського райклубу то-що. В міжспілковому конкурсі [1]) взяли участь 28 гуртків, з них 13 хорів, 9 духових оркестрів та 6 великоруських оркестрів мішаного типу. Конкурс остаточно виявив усі хиби клубної музроботи, що дало можливість Музбюру накреслити конкретний і цікавий план своєї роботи надалі.

Найбільшими огріхами музроботи по клубах є невисока кваліфікація клубних музкеровників, брак українського оркестрового репертуару і недбайливе ставлення керовників клубів і к/в спілок до масової музичної роботи та недооцінка значення її. Останнє дуже негативно впливає на й так невеликі можливості музкеровників. „Уважність" клубів до гуртків полягає в тому, що їх навантажують різного роду нарядами (танці до ранку, гра в антрактах підчас вистав, похорони то-що) і тим відбивають у гуртківців охоту від роботи в гуртку та штовхають їх на шлях професіоналізму.

Музбюро врахувало всі ці хиби й відшукало ліків на всі клубно-музичні болячки: з ухилом у професіоналізм розпочато вперту боротьбу, поведено активну кампанію за оздоровлення ставлення клубів до музгуртків, приступлено до організації курсів для підвищення кваліфікації керовників музгуртків і, нарешті, організовано видання оригінальної української оркестрової літератури. Нині в-во „Український Робітник" за редакцією Музбюра видало низку творів для духового оркестру та приготувало до друку низку хорових творів та творів для великоруських оркестрів.

Для того, щоб мати можливість переводити об'єднані виступи гуртків, вирішено завести єдиний план-мінімум роботи гуртків, поза яким кожен гурток може працювати і над іншим репертуаром, ухваленим Музбюром.

Діяльність Музбюра не обмежується лише містом, а шириться на цілу округу. Що правда, музичні профспілкові заклади округи ще не вповні зв'язані з Музбюром, але усунути це—найближче його завдання.

Отже, не зважаючи на недовгий час роботи, Музбюро проробило значну й цінну роботу і здобуло собі належного авторитету по клубах та спілках. Накреслений же Музбюром план роботи й установка її є запорукою швидкому піднесенню клубної самодіяльної музроботи на потрібну височінь.

Підчас одвідин українською делегацією (т. т. Кесель, Брижаха, Леонтьєв та Ницай) Ленінградської 2-ої міжспілкової Олімпіяди, при к/в ЛГРПС було впорядковано нараду, що в ній брали участь представники Москви на чолі з т. Дем'яновим, українська делегація, робітники Художнього п/в, к/в ЛГРПС та декілька представників к/в більших губерських центрів РСФРР.

Нарада, заслухавши доповіді Москви, Ленінграду та Харкова, визнала, що робота цих центрів на належному шляху. Для взаємної допомоги визнано за потрібне інформувати про плани роботи, обмінюватись досвідом у роботі та репертуаром. Зважаючи на ті труднощі, яких зазнали к/в-ли названих міст, ухвалено доручити делегаціям поставити перед к/в ВЦРПС та ВУРПС питання про скликання Всеукраїнської та Всесоюзної нарад у справах самодіяльної музроботи. На цих же нарадах поставити питання про організацію всеукраїнського та всесоюзного конкурсів робітничих самодіяльних муззакладів.

Кінчаючи свій огляд, хочу висловити надію, що культвідділи й інших ОРПС нарешті оцінять важливість музичної самодіяльної роботи в загальному культурно-будівничому процесі й візьмуться за організацію її та керуватимуть нею. Лише при цій умові ми піднесемо роботу.

І. Ницай

Гурток бандуристів при Криворізькій окрполітосвіті.



Долі, 2-ий зліва—кер. гуртка—**Д. Горбачевський**; сидить, 3-ій зліва—інспектор ОПО—**В. Темченко**; стоїть—інспектор ОкрІНО—**т. Сочнєв**

[1]) Див. звіт у „М.—М." № 5.

ОЗДОРОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-САМОДІЯЛЬНОЇ РОБОТИ на ХАРКІВЩИНІ

(Музична конференція ХОРПС'у)

Всеукраїнська художня нарада ВУРПС'у та І-й Всеукраїнський з'їзд ВУТОРМ'у повесні ц. р., як і обговорення питань музично-самодіяльного мистецтва на сторінках преси довели, що той подекуди жахливий стан масової музичної роботи, який маємо не тільки в глухій периферії, а й по великих містах, потребує оздоровлення, що гасло культурної революції мусить бути кинуте й на цій ділянці культроботи.

Відчув це й культвідділ ХОРПС'у, ще минулої зими створивши при собі Музичне Бюро з консультантів у справах масової муз. роботи (по лініях хорової роботи й роботи оркестрів духових та народніх інструментів). Активну ролю в роботі Музбюра взяв ВУТОРМ, членами якого є більшість членів Бюра. Цей допоміжний орган взяв на облік усі клубні музичні заклади м. Харкова, обслідував їх і почав планове налагодження клубної роботи.

Одним із заходів до останнього була конференція ХОРПС'у, скликана ц. м., вперше виключно в справах музичних. Досить численна кількість учасників, жвава й ділова — вона показала пекучість питань масової роботи для всіх музробітників, від гуртківців до робітників культвідділу ХОРПС'у та політосвітніх органів.

Конференція заслухала доповідь інспектора в музичних справах УПО т. Козицького про основні засади масової музичної роботи.

Твердження доповідача в основному полягають ось у чім:

„Генеральні лінії масової музичної роботи на сьогодні є: а) посилення самодіяльної муз. роботи в напрямку поліпшення її якости й поширення виховного впливу на робітничі маси і б) надання цій роботі музично-освітньої установки.

Формами й методами музосвітньої роботи мусить бути: вечори слухання музики, лекції-концерти, музично-студійна робота й завершення її — утворення робітничої консерваторії, музичні екскурсії в муз. заклади (опера, концерти, радіо-станція, ното-друкарня, музеї й т. ін.) та переведення музичних кампаній (Муз. олімпіяди, „День музики", окружні муз. виставки то-що).

Черговим завданням, одним з найактуальніших, є оздоровлення музичної естради шляхом строгого одбору репертуару естради та встановлення зв'язку з муз.-творчими організаціями, музшколами й „Укрфілом", головне завдання яких муз.-творча й муз.-виконавча продукція.

Не менш важливою справою є оздоблення музикою нового побуту (організація масового співу, оздоблення музикою рев. свят, зборів, музика й спів на чистому повітрі то-що).

Зріст роботи кращих самодіяльних муз. гуртків ставить на часі питання про переростання ними форм самодіяльної муз-роботи, що часто має наслідком професіоналізацію гуртків. Виходом із цього мусить бути укрупнення муз. одиниць; злиття їх для осягнення вищих досягнень (приклад виконання об'єднаним хором дніпропетровських металістів 9-ої симфонії Бетговена)".

В дальшій доповіді Зав. к/в. ХОРПС'у й голова Музбюра т. Кессель змалював повну картину сучасного стану клубної музичної роботи, що рясніє великими й малими хибами, підкресленими й усіма іншими промовцями, керівниками гуртків та гуртківцями. Рішучу боротьбу з цими хибами накреслює резолюція конференції, проороблена по окремих секціях (хоровій, духовій та нар. інструментів):

„Зріст культурних, зокрема музичних потреб трудящих та справа поліпшення й розвитку самодіяльної музичної роботи вимагають:

а) Дати сталу установку роботі муз. гуртків, з акцентом на муз.-виховному й освітньому моментові.

б) Загострити увагу правлінь клубів на муз-роботі й втягненні в неї комсомолу.

в) Музбюрові виробити єдиного плана роботи гуртків, ув'язаного з загальним планом клубу.

г) Посилити ліквідацію муз.-неписьменности та ввести муз.-студійну роботу.

д) Звільнити муз.-гуртки від надмірного навантаження виступами, встановивши норму — не більше, як 3 виступи на 2 місяці — й повести рішучу боротьбу проти виступів гуртків за плату.

е) Муз-бюрові виробити список рекомендованих муз.-творів і вести контролю над репертуаром клубної естради.

є) Ввести в практику обмін клубів виступами гуртків, громадських переглядів та міжспілкові конкурси гуртків.

ж) Організувати при клубах нотозбірні й муз.-стінгазети.

з) Вжити заходів до постійного висвітлення роботи клубів у пресі.

и) Організувати показові — хор і оркестри.

і) Вжити заходів до відкриття в цьому році робітничої консерваторії.

к) Об'єднані виступи (районні, міжспілкові й ін.) ввести в традицію, пристосувавши їх до Жовтневих свят.

л) Вітати організовані ХОРПС'ом курси перепідготовки керівників гуртків та утворення Музбюра".

Інтерес до конференції з боку гуртків, жваве обговорення учасниками питань масової музичної роботи, діловий і бадьорий настрій конференції, треба думати, є запорукою зрушення роботи з мертвої точки й успіху в її налагодженні.

Ю. Т

ДЕСЯТЬ РОКІВ ХОРОВОЇ РОБОТИ у м. ГАДЯЧОМУ

(Роменщина)

Ще з серпня 1918 р. до 1922 р. включно в м. Гадячому при кол. Повітовому Відділі існував Гадяцький Радхор ім. М. Лисенка, що складався з службовців та робітників, на чолі з диригентом К. Дегтярьовим та акомпаніятором П. Ковальовим (всього 32 особи).

Цей хор за час свого 4-хрічного існування вивчив до 100 пісень і дав понад 100 концертових виступів. Не проходило жодного революційного чи то громадського свята або мітингу без участи хору. В той же час то з наказу Відд. Осв., то з власної ініціятиви хор давав концерти по селах: м. Рашівка (2), Веприк (6), Лютенька (2), Розбишівка, Русанівка, Червоно-Знаменка, Липова-Долина, Лучки, Панасівка, Римарівка, Сватки, Максимівка, Сари, Крутьки, Хітці та інш. (в останніх—по 2—3 концерти).



Студентський хор Гадяцького педтехникуму.
В третьому ряді посередині—керовник К. Дегтярьов.

Найбільше концертів було дано в 1920-21 р.р. Особливо пам'ятні жовтень, листопад і грудень місяці 1920 р., коли, мандруючи за військовим загоном (на чолі з головою Гадяцького виконкому), що вибивав бандитів і встановлював радвладу по глухих селах і хуторах, хор обслуговував літучі мітинги й концерти. Переїжджаючи слідом за загоном із села в село, хор по місяцю працював на повіті, не повертаючись додому. Здається в листопаді 1920 р. Голова ВУЦВК'у т. Петровський завітав у м. Гадяч. Хотілось нам, усім учасникам хору, привітати його хоч концертом, але, на жаль, ми були саме при загоні, далеко на селі.

По ліквідації Пов. Відд. Осв. через брак коштів, Радхор перейшов на самооплатність й існував при сельбуді, а потім по ліквідації останнього при робклубі, помалу занепадаючи, терплячи значні перебої в роботі, від яких за відсутністю хоч незначної грошової допомоги і досі ніяк не вилікується.

Поруч із Радхором, з відкриттям у Гадячому педкурсів (1922 р.), перетворених згодом (1925 р.) у педтехникум, заснувався студентський хор. Склад його що-року міняється, але завдяки впертій і планово-скерованій праці хор цей з кожним роком поширює й художньо оброблює свій репертуар, і вже 1926 р. бере в свої руки організацію концертових виступів і в педтехникумі і по клубах на запрошення громадських організацій. Хор складається з 50 осіб (26 жін. і 24 чол.).

Праця з цим хором провадиться в окремо призначені вечірні години (двохгодинні співанки на тиждень).

За 1923/24 учб. рік улаштовано 15 концертів, за 1924/25—22 концерти, за 1925/26—24 концерти, за 1926/27—33 конц. і за останній 1927/28 учб. рік дано 25 концертів; з них 6—платних на підсилення студентського екскурсійного фонду.

В репертуарі твори: Лисенка — 12, Стеценка — 5, Леонтовича—15, Степового—6, Кошиця — 3, Козицького—5, Вериківського—4, Верховинця—4, Демуцького—4, Попадича — 5, Богуславського, Верьовки й Яцишевича по 2; є й пісні Шумана та Вебера, революційних 20 та народньо-художніх до 45.

Крім студіювання муз літератури, у завдання хору входить підготувати до самостійної праці майбутніх учителів — організаторів шкільних та селянських хорів, давши їм хоч елементарну кваліфікацію. З метою ж культурного впливу на музичне життя м. Гадяча і району, влаштовується концертові виступи поза педтехникумом— у робклубі, комсомолі, кінотеатрі, санаторії та на селах. Минулого року з ініціятиви студентського хору в педтехникумі було переведено „Всеукр. День Музики", який дав більше 100 карб. прибутку.

Як Радхором, так і студентським хором педтехникуму ввесь час без зміни керує К. Дегтярьов, що працює в Гадячому більше як 20 років і зараз, крім педтехникуму, викладає співи в 2-х гадяцьких трудшколах, де є дитячі хори.

Дієз

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЧЕРНІГОВА ЗА ПЕРШУ ПОЛОВИНУ 1928 РОКУ

Хор Чернігівського Буд. Роб. Освіти після переведення музичних кампаній до кінця року провадив програмову концертову роботу та мандрування по округзі, а саме:

В березні м-ці влаштовано концерт пам'яти Т. Г. Шевченка. 19 травня відбувся концерт веснянок з творів українських та західньо-европейських композиторів. В червні м-ці хор зробив першу мандрівку по округзі: 2 червня відбувся концерт в м. Березному, Чернігівської окр.; програма складалась з народньої, революційної та художньої пісні українських композиторів. 3 червня співали в Домниці в буд. відпочинку спілки Робос. Концерт співали в саду, слухачі (більшість селяни ближчих сіл) з великим задоволенням вислухали з 20 пісень і цікавість до них ще більше зростала, коли зачитували й зміст пісень.

Після концерту гурт дівчат та хлопців оточили хор і прохали заспівати разом з ними. Було проспівано кілька пісень. Селяни щиро дякували за співи, прохали ще завітати до них.

В кінці червня хор зробив 2 подорожі з масовою екскурсією профспілок м. Чернігова в с. Неданчичи (за 60 верст) на будування мосту для залізниці Чернігів-Овруч; концерт слухали селяни та робітники.

Концертами в Чернігівському буд. відпочинку на зборах, присвячених святкуванню конституції, та в міжнародній день кооперації на масовій гулянці за Десною хор закінчив 4 роки своєї роботи.

Симфонічний оркестр Б. Р. О. в квітні м-ці влаштував прилюдний концерт з творів Моцарта, Бетговена й Чайковського; концерт пройшов з художнього боку гарно.

Ю. С.

ОКРУЖНІ КАПЕЛИ—ЧЕРВОНІЙ АРМІЇ

21 вересня ц. р. в м. Батурині, Конотопської округи, у таборі відбулося урочисте святкування десятиріччя Н-ої Червонопрапорної дивізії. В цей день у клубі кожного полку відбулися концерти, влаштовані шефами вкупі з червоноармійцями.

В цей день до табору з'їхалося три хорові одиниці окружного значення: Роменська капела ім. Леонтовича під кер. А. Воліківського, Ніжинська капела під кер. Ф. Проценка і чоловічий ансамбль хору Чернігівського БРО за кер. Ю. Слоницького.

Роменці співали: художні твори, українські й білоруські народні пісні (капела справила дуже гарне враження, особливо виконанням нар. пісень примітивів), Ніженці співали революційну та побутову пісню. Чернігівці — історичну та художню. Приємно було коли о 10—11-й год. вечора во всіх клубах, а потім у дивізійному залунали співи, що тепло приймалися червоноармійцями. Відчувався тісний зв'язок між червоноармійцями та виконавцями. Картину доповнювали виступи духових оркестрів. Надзвичайно тепла й товариська зустріч червоноармійців, прекрасно ілюмінований табор та святковий вигляд його створили піднесений настрій, незабутні картини.

В клубі Н-кого полку виступав хор червоноармійців за керуванням т. Дегтяренка, червоноармійця, колишн. студента Чернігівського І. Н. О. Співали революційних та народніх пісень. Хор цей за словами червоноармійців та дириґента організовано за два дні, але він справив добре враження і це каже за велике бажання й любов до праці і керівника, і червоноармійців. Приємно було слухати, коли проходить полк, чи якась інша частина і замість „Соловей, соловей"—чуєш: „Греми, греми", „Італійську", „Галичанки" або інші якісь укр. пісні.

Все це каже за те, що кожна капела, кожен хор у тому місці, де є військові частини, мусять вести там постійну роботу шляхом своїх виступів, інструктування, влаштовання співочих гуртків, бо Червона армія є величезний засіб пропаганди революційної й народньої пісні; червоноармійці, розійшовшись по селах, безумовно, будуть співати там цих пісень і тим нищити „Кірпічики" і т. ін.

На жаль, ні один з хорів не знав, що доведеться усім з'їхатись в одному місці, бо можна було б влаштувати об'єднаний виступ усіх капел вкупі з червоноармійськими хорами; це утворило б ще величнішу картину й зміцнило б змичку капел та хорів з червоноармійськими художніми закладами. **Ю. С.**

БЕРІТЬ ПРИКЛАД!

(Робітничий хор при 5-й Київській держмузпрофшколі ім. Леонтовича).

18 лютого 1925 року з ініціятиви адміністрації школи, головним чином, завідувача школи



На фото в 4-му ряді: Верьовка (×), а в 2-му—Є. Скрипчинська (×).

композитора т. Верьовки, на робітничій околиці Києва (нове строїння), де народилась школа, засновано робітничий хор. На керівника хору призначено педагога тов. Є. Скрипчинську[1]); ідейно керувала роботою хору школа.

Перший рік робота хору посувалась уперед кволо через те, що голосовий склад був незадовільний і 90% робітників, що брали участь у хорі, зовсім не мали ніякої підготовки. Щоб підвищити якість хору й дати робітникам елементарні знання з музики, школа поруч із співами запровадила навчання нотної грамоти, виховання голосу, слухання музики й української мови. Виховання голосу та нотну грамоту доручено було вести новому педагогу т. М. Лудвіг[2]). Лекції з музики та співи відбувались тричі на тиждень і відвідувались робітниками охоче (95%). Нині склад хору—48 чоловіка: робітників 70%, решта службовці та діти робітників; голосовий склад середній, але більшість хористів мають елементарні знання з музики й читають ноти.

Хор свою працю виносив і серед широкі робітничі маси, обслуговуючи головним чином клуби та профшколи на околицях міста. Виступи свої хор робить безкоштовно. За 2 роки виготовлено чималий репертуар, в якому, крім української народньої та агітаційно-революційної пісні українських авторів, є твори російських та західньо-европейських композиторів, і дано 35 концертів. За час існування хору в ньому працювало 90 чоловіка, які всі одержали елементарні знання з музики, а кілька чоловіка з них вступили до музичних шкіл.

Хор має постійний зв'язок із школою: має свого представника в педагогичній раді, одвідує всі концерти, що влаштовує школа, а також демонструє свою роботу в школі.

Варто було б усім музичним школам взяти приклад з 5-ої музпрофшколи та заснувати такі осередки, тоді гасло „Музика—Масам" буде мати під собою певний міцний грунт.

І. Пархоменко

МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ У РЖИЩІВСЬКОМУ ПЕДТЕХНИКУМІ

В цьому навчальному році, після клопотань, НКО збільшив кількість учбових годин, присвячених музичному мистецтву, з 5 до 15. Це одразу дало змогу закликати досвідченого керовника і в належний спосіб розгорнути навчальну музичну роботу в педтехникумі і дійти добрих наслідків у роботі гуртків.

На ювілейному святі 5 випуску гуртки ці демонстрували свої досягнення перед досить численною педагогичною й громадською авдиторією.



Хор Ржищівського педтехникуму. В центрі сидить керовник т. Христачевський.

Коли взяти на увагу досить складні умови роботи на провінції (відсутність нотної бібліотеки, мізерні кошти, незвичку хористів систематично й дисципліновано працювати), то наслідки роботи хору треба вважати просто блискучими. Хор у складі 56 чоловіка став дисциплінованою музичною одиницею, що своїми виступами й художнім виконанням завоював відразу симпатії й увагу місцевого населення. Правда, виступів цих за рік було небагато (головне підчас рев. свят.), бо й репертуар хору поки що невеликий—35 номерів революційної і народньої пісні кращих наших українських композиторів: Лисенка, Леонтовича, Степового, Козицького, Вериківського, Ревуцького й інш. Але приємно відмітити, що репертуар хору витриманий і стильний і не хворіє на так зв. „давидовщину", що є подекуди на нашій провінції.

Робота диригентського гуртка теж себе цілком виправдала. На тому ж звітному кон-

[1]) Див. „М.—М." № 2 за 1928 р.
[2]) Див. „М.—М." № 2 за 1928 р.

церті 9 молодих диригентів демонстрували свої диригентські здібності. Виступи цих випускників-студентів кажуть за те, що принаймні 9 наших сіл з наступного року матимуть учителів, що зможуть організувати селянські хори, а 3-4 з них подають надію, що з них згодом вийдуть таки добрі диригенти селянських хорів. Цікаво відмітити, що серед майбутніх диригентів зустрічаємо двох дівчат.

Скрипальський гурток своїх досягнень не демонстрував, бо завдання його не готувати естрадних виконавців, а вміти грати на скрипку остільки, оскільки це потрібно буде в майбутній масовій музичній роботі на селі.

Перший рік серйозної музичної роботи в техникумі перебільшив сподівання техникуму. Надалі є всі підстави говорити за те, що музичне виховання в техникумі під керовництвом ініціятора—лектора співів т. Христачевського буде розгортатися ще глибше й ширше. За це каже і та зацікавленість студентства й широких місцевих громадських і педагогичних кол, що з кожним виступом хору зростає.

Б. Я-рський

Лише одностайність, свідоме ставлення до роботи та активність колективу і його художнього керовника т. Кабачка В. А., що має специяльну музичну освіту—забезпечили життєвість капели, її мистецький поступ та розгортання масової роботи.



Полтавська окр. капела бандуристів.
Сидить зліва 4-ий—керовник В. Кабачок.

ПОЛТАВСЬКА ОКРУЖНА КАПЕЛА СПІВЦІВ-БАНДУРИСТІВ

Організовано капелу наприкінці 1925 р. Спочатку це було просто товариство кобзарів при окрсельбуді, потім студія бандуристів при Полтавській Окрполітосвіті і з 21 грудня 1926 р. до 1 жовтня 1928 р. Полтавська Окружна Капела Бандуристів-Співців при Політосвіті.

Склад капели—робітники й службовці м. Полтави з співоцьким стажем 12—25 років та з відповідною теоретичною підготовкою шляхом—або довгорічної праці по хорах, або навчання у музшколах.

Умови роботи капели були зовсім несприятливі для її художнього зросту. Оволодіння бандурою та набування репертуару провадилося лише у вільний від основної роботи час. Негативно впливала на голоси та техніку гри фізична праця (декто з членів капели займався фізичною працею), а головне, повна відсутність інструктивної допомоги з боку бодай яких знавців гри на бандурі і, нарешті, брак репертуару при повній відсутності допомоги композиторів аранжируванням та оркеструванням творів для бандур.

В репертуарі капели нині є 85 речей в супроводі бандур та фортеп'яна.

За час існування, використовуючи вільний час після роботи на основних посадах, а також відпустки, капела перевела три концертові подорожі по УСРР та дві концертові подорожі по селах Полтавської округи, давши 249 концертів з доповідями-лекціями (з них безкоштовних 56 концертів) і обслуживши 122.825 слухачів, переважно робітників та селян.

Зокрема, в м. Полтаві й її окрузі дано 120 концертів, на Донбасі — 48 концертів, в Одесі й її окрузі — 54 концерти та низки концертів: в м. Харкові, Кременчуці, Ромнах і окрузі, Херсоні й Миколаєві.

Крім популяризації народнього інструменту — бандури—капела демонструвала й знайомила громадянство з вокальними творами в супроводі ф-п. (чоловічий хор без диригента) українських композиторів і чужоземних, чим вона й відрізнялася від інших кобзарських капел на Україні.

З 1-го жовтня 1928 року, за пропозицією Укрфілу та НКО, капелу перетворено на кобзарську студію при Укрфілі під керовництвом митця-бандуриста Гната Хоткевича. Капела вже розпочала студійну роботу, а через рік своєї роботи вона мусить перетворитись у Центральну Державну Капелу Кобзарів всеукраїнського значення.

А. К-о

ПРО РОБІТНИЧИЙ ХОРГУРТОК ТА НЕУВАЖНІСТЬ ВИДАВНИЦТВ

Організовано гурток клуба Черкаської рафінарні в 1924 р. В 1925 році гурток вступив членом до Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича і в основу своєї роботи поклав завдання поширювати серед робітничих мас нову революційну та народню пісню. За час своєї праці гурток використав майже повністю твори Леонтовича, частково Лисенка, Стеценка, Вериківського, Верховинця, Верьовки, Попадича, Степового, Толстякова, Ступницького, Демуцького та ін.



З 1924 року до жовтня м-ця 1928 р. гурток улаштував з 60 концертів, здебільшого безплатних. В 1927 р. улаштовано платний концерт, присвячений „Всеукраїнському дню музики" та пам'яти Леонтовича, прибуток надіслано у видавничий фонд Муз. Т-ва ім. Леонтовича.

Тепер гурток переживає кризу через відсутність репертуару. Починати вивчання складніших речей не можна через брак музичної грамотности в гуртка, а нового, приступного для гуртка репертуару в продажі замало. Намітили за планом провести кілька концертів (циклових) з пісень народів СРСР, але коли кинулись добувати ноти, то навіть відповіди від видавництв не одержали. От хоч би й такий приклад. Посилаємо замовлення до Харківського Музсектору ДВУ на збірники російських народніх пісень в обробці Александрова та Красєва,—ні виконання замовлення, ні відповіди. Пройшло м-ців 2, посилаємо замовлення до Москви,—теж не відповідає. Гадаю, що не тільки з нами так; а це надзвичайно погано відбивається на роботі гуртків.

Треба врегулювати постачання літературою муз. гуртків при клубах.

Гр. Білецький

ПЕРСПЕКТИВИ РОБОТИ ДЕРЖКАПЕЛИ „ЗОРЯ"

(м. Дніпропетровське)

З 1-го липня капела „Зоря" зробила 6-у гастрольну подоріж за таким маршрутом: Донбас—Дін.

На превеликий жаль, у Дніпропетровському капела поставлена в такі умови, що немає ніякої можливости розгорнути роботу так широко, як би того хотілося, бо деякі завклубів відмовляють капелі в концертах через те, що їх слухач, мовляв, не український і капели не зрозуміє (напр., клуб Радторгслужбовців). Між тим, відомий халтурник Кучеренко майже що-тижня показує по клубах своїх „Стецьків". Мотивують ще й тим, що по клубах є свої хори.

Таке ставлення до капели в корні неправильне й шкідливе: який би хоргурток не був організований, як би серйозно не ставився він до своєї роботи, капела завжди буде для нього зразком що до репертуару, зспіваности то-що. От приклад. На вечорі, присвяченому українській культурі (де між іншим виступали українські письменники Любченко, Панч, Яновський, Шмигельський, Микитенко, театр ім. Франка), виступав об'єднаний хор металістів понад 200 співаків і капела „Зоря". Хор проспівав декілька пісень. Хороше, приємно, радісно і авдиторія тепло його вітала. Аж ось нараз заспівала далеко менша кількістю співаків капела й вийшло так сильно і добре, що вона мала чи не більший від хору металістів успіх.

Капела „Зоря", перейшовши нині до Комборбезу, значно зміцнила, склад доведено до 36 чол., з них 32 співаки. Голоси підібрано добре і звучність хору хороша.

Отже, клубам треба в корні змінити погляд на значення й ролю капели, як на показову хорову одиницю.

От гірники, напр., після подорожи капели по Донбасу склали з нею угоду на низку концертів.

А—Рій

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МЕТОДИКИ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ

П. Козицький. „Музика—масам“ (Зміст, форми й методи масової музично-політосвітньої роботи). Видання ДВУ, Харків, 1928 р., 72 стор., ціна 75 коп.

Жовтнева революція поставила перед пролетаріятом питання про втягнення широких мас в справу творення нової музичної культури. В наслідок цього по СРСР народились тисячі музичних та хорових гуртків, що мають своїм завданням допомогти процесові створення пролетарської музичної культури. На жаль, мусимо констатувати, що велика більшість гуртків веде свою роботу серед мас рутинними засобами, бо керовники музроботи на місцях не мають потрібної підготовки, по-перше, а по друге — методики музичної політосвітроботи й донині майже не розроблено. Книжка т. Козицького є перша спроба допомогти музробітникам периферії своїм досвідом в галузі теорії й практики музичної політосвітроботи.

В першій частині книжки автор говорить про установку музичної роботи серед мас, про зміст музичного виховання їх, про різні типи об'єкту цього виховання та на якому матеріялі й якими методами ці різні об'єкти треба музично виховувати.

В другій частині книги, що говорить про практику масової музполітосвітроботи, подано огляд форм усієї роботи з ухилом в бік накреслення методики її. З цих форм автор спиняється на основних з них, а саме—на слуханні музики, хоровомуй музичному гуртках.

Слухання музики, як метода музичного виховання мас, є річ нова й надто важлива. Автор дуже стисло, але досить повно характеризує прикмети цієї методи, подає план переведення її в життя та матеріял для слухання. На жаль, подаючи матеріяли для слухання, автор зовсім не звернув уваги на хорову літературу й не відвів їй жодного місця, не зважаючи на те, що хорові твори найбільш поширені на периферії й найбільш зрозумілі, а також найбільш придатні для набуття знань з теорії музики, гармонії, музичних форм то що.

В підрозділі „Хоровий гурток“ автор докладно зупиняється на питанні запровадження в життя політосвітустанов масового співу. Нам часто доводиться чути й самим констатувати якусь бідність що до оформлення наших громадсько-політичних та побутових свят, в яких пісні мусить належати одне з найбільш почесних місць. Навчити маси дружно співати нових пісень і прикрашати ними наш побут—завдання, що може бути досягнено лише через запровадження в життя клубів і сельбудів масового співу. Говорячи про масовий спів, автор докладно спиняється на тому, як керовникові треба готуватись до ведення його, про окремі види або кращі етапи його та про організацію хорового гуртка і його ролю в масовому співі.

Крім слухання музики, хорового й оркестрового гуртків, автор зупиняє увагу читачів і на таких заходах в галузі музичної роботи серед мас, як організація музичної лабораторії, нотозбірні, музею, музичної газети, музекскурсій та музично-етнографичної роботи.

В кінці книжки додано: конспект лекцій з історії укр. музкультури, про форми обліку роботи музгуртків, про склад оркестрових ансамблів різного типу, про те, як настроювати народні інструменти, тези до „Дня музики“ й організаційну установку цього свята, програму до збирання пісенного матеріялу та покажчика музлітератури, яку варто придбати для музично-теоретичної бібліотеки політосвітустанов.

Як бачимо з усього вищеподаного, книжка т. Козицького досить повно говорить про форми музичної роботи в масах. Твердження автора що до змісту й методики роботи побудовано на практичному досвіді автора.

Н. Демьянов. Хоровой кружок в деревне. Под редакцией Е. Вилковира. 96 стр., издание „Теа-кино-печать“, 1928 г., цена 70 коп.

Ця книжка є другий твір автора про організацію й ведення роботи в хорових самодіяльних гуртках (про першу книжку — „Методы и формы хоровой работы в клубе“ — дивись рецензію в журналі „Музика—Масам“ № 5). Як бачимо з назв цих книжок, вони розраховані на окремі групи споживачів: одна на хоркеровників села, а друга—міста. Але простудіювавши ці книжки, мусимо прийти до висновку, що різниці в змістові їх майже немає, бо про спеціяльний, так би мовити, селянський ухил даної книжки говорить лише один розділ її, а саме— „Хто може бути організатором хорового гуртка на селі та його значення й роля“. Мусимо сказати, що цей розділ, на нашу думку, досить непевний: автор говорить, що організатором і керовником хоргуртка може бути мало не всякий, хто захоче за цю справу взятись. Далі автор сам каже, що робота керовника хором мусить полягати в умінні керувати гуртком, правильно скеровувати його внутрішнє й громадське життя, об'єднати навколо роботи людей з різними вимогами, дати справді художню продукцію й тим зробити існування гуртка потрібним і, нарешті, навчити хоргурток, а через нього й сільську масу, розбиратись у пісні, урозуміти не лише слова, але й музику її. А це говорить за те, що організатором і керовником хорового гуртка має бути людина з відповідною музичною підготовкою й певним загально-культурним рівнем. Зупиняємось на першому твердженні тому, що вважаємо його за велику хибу установочного порядку.

Матеріял книжки викладено дуже вдало в тому порядкові, в якому мусить іти робота керовника гуртка. Така система дала авторові можливість уникнути розкиданости матеріялу, як то ми спостерігаємо по інших книжках з методики хорової роботи.

Характерною особливістю книжки є те, що в ній подано не загальні міркування що до роботи хоргуртка, а конкретні вказівки, як саме

цю роботу треба провадити: як розпочинати організацію гуртка, за якими ознаками розподіляти співаків по голосах, на основі чого й який треба виробляти план роботи хоргуртка, що треба проробити керовникові, щоб бути готовим до співанки, як вести співанку, на що саме звернути увагу при розучуванні пісні, як керовникові тримати себе підчас переведення її, організованість виступу, програми й форми виступу і, нарешті, які моменти громадсько-політичного й побутового значення хоргурток мусить відзначити своєю роботою.

Хиб методологичного характеру в книзі дуже мало. З них вкажемо на такі. В розділі „Як провадити співанку" автор каже, що допомога інструменту... „более ощущается малоразвитыми кружковцами, чем от человеческого голоса (пения руководителя)"... На нашу думку, як раз навпаки; малорозвинені в музичному відношенні співаки туго передають мелодію, виконану інструментом, а мелодію з голосу інших переймають швидше.

В розділі „Підготовна робота керовника до співанки" автор каже, що „не следует в продолжении урока заниматься одной песней: новая песня должна усваиваться постепенно, в продолжении нескольких уроков. Так что в один урок можно пройти 3—4 песни, из которых 1—2 новые, а остальные две старые". Це твердження можна прийняти лише з деякими поправками й додатками, а саме. Гурток, а особливо в перші часи свого існування, мусить братись за такі пісні, щоб протягом першої половини співанки можна було вивчити кожну з них бодай „на чорно". Решту співанки слід присвятити на те, щоб довчити пісню, вивчену на попередній співанці, та повторити одну з нових, вже вивчених пісень. В тому ж випадкові, коли сталий гурток зі значним стажем бере вчити досить складну для нього пісню, можна, в разі великого інтересу з боку гуртка до цієї пісні, присвятити вивченню її й цілу співанку, щоб мати можливість в кінці її побачити певні результати співанки. Сам автор в одному місці каже, що уміння керовника вибрати пісню по силах і на смак гуртка та вміння дійти певних результатів в роботі є один з найкращих засобів застерегти дисципліну, зацікавленість роботою та дальший розвиток гуртка.

До хиб книжки треба також віднести й те, що автор майже не говорить про дригування, вправу та нотну грамоту в гуртковi.

Загалом же книжка має чималу цінність в галузі методики хорової роботи. Мова книжки дуже проста й зрозуміла. Видано книжку дуже чепурно й гарно. Ціна дешева.

В. Дасманов и А. Голицин. Струнный кружок. Издание „Крестьянская газета", 32 стр. Цена 30 коп.

В селі, де з різних обставин немає можливости скласти правильно організований оркестровий гурток з народніх інструментів певного типу (домровий, балалайковий, мішаний або неаполітанський), доводиться часто утворювати мішані ансамблі з найпопулярніших інструментів: гітар, мандолін і балалайок. Ця книжка саме й має на меті допомогти розпочати роботу на селі зі струнним ансамблем з мандолін, балалайок та гітар.

Розпочинаючи свою книжку виявленням переваг і хиб такого ансамблю, автори далі переходять до питань організації його, а саме: хто може бути керовником, як починати організацію, які типи складу ансамблю можливі, роля мандолін, балалайок та гітар в ансамблі, настройка, як провадити розучування п'єс то-що.

Далі подається відомості про окремі види інструментів (мандоліну, балалайку, гітару), як їх тримати підчас гри, як на них грати (права й ліва руки підчас гри), як настроювати інструменти, як натягувати струни та про догляд за інструментами. Всі ці відомості викладено дуже стисло й просто. Подано грифи мандоліни, балалайки й гітари з указівками, яка струна на якому ладкові якої височини дає звук. Тут треба відзначити прикру друкарську помилку: над грифом балалайки написано „мандоліна" й навпаки.

В кінці книжки вміщено 9 номерів для ансамблю з мандолін, балалайок та гітар в дуже простій гармонізації. Партитури написано в три рядки,—для кожного типу інструментів окремий рядок; інколи мандоліни розподіляється на два голоси. Вміщено в книжечку відомості й про те, як виконувати ці речі.

Для тих, хто не вміє грати по нотній системі, в кінці книжечки вміщено партії всіх 9 номерів для мандоліни, балалайки й гітари в цифровій системі.

Кінчаючи огляд книжки, мусимо констатувати повну приступність її навіть не для фахівця керовника ансамблю. Оскільки нам відомо, це є перша спроба дати матеріяли для роботи з невеличким струновим ансамблем. Спробу треба визначити за вчасну і вдалу. Нашим нотовидавництвам треба взяти приклад з „Деревенского театра". Ін.

ОГЛЯД САМОНАВЧИТЕЛІВ ГРИ НА БАНДУРІ [1])

Маємо підручників гри на бандурі три. Властиво чотири, бо хронологично першим підручником вийшов мій (десь чи у 1907, чи у 1908 році), але отої 1-ої частини свого підручника, підготовної лише, я тут не рахую, а говорю про три підручники: В. Шевченка, М. Домонтовича та В. Овчинникова.

Першою вийшла (у 1913 р.)—„Школа для бандури на 27 струн з малюнками і поясненнями на 60 екзерциций і 5 пісень. Склав бандурист Василь Шевченко". Вийшло три зошити.

За В. Шевченком діяпазон [2]) бандури такий: F—A баси (8 штук) і c—c [3]) (19 струн, приструнки при чому маємо звуки—фа-дієз і соль-дієз 1-ої октави, але відповідних їм октав у верхнім регістрі немає.

Бандура у В. Шевченка інструмент транспонуючий, бо маємо увагу: „Дійсна звучність цієї бандури на $1^1/_2$ тони або на 2 нижче;

---

[1]) Через перевантаженість огляду суто-техничною аналізою подаємо його в скороченому вигляді. *Редакція.*

[2]) Цеб-то: од „фа" великої окт. до „ля" малої.

[3]) Цеб-то од „до" 1-ої октави до „до" другої октави.

напр., звук „до“ буде звучати як „ля-бемоль“ або „ля“. Таким чином—що ми маємо? По написанню маємо: гаму до-мажор и ля-мінор із вводним тоном (соль-дієз). Присутність же звуку фа-дієз гами соль-мажор все ж не дає (бо немає фа-дієз 2-ої октави); а гама мі-мінор не має ре-дієз і уживання її утруднюється тим, що у всіх попередніх гамах звуки йдуть підряд, один за одним, а тут треба пропускати фа і соль-дієз. Це безпотрібно ускладняє аплікатуру й не дає можливости брати бистрих пасажів.

Отже, спроба дати хроматизм всього в двох нотах вже надзвичайно ускладняє гру, з другого боку—гама до-мажор хоча й ціла, але тільки в 2-й октаві, а вже в 1-ій октаві мусимо минати фа-дієз і соль-дієз, ц.-т. можемо грати, очевидно, тільки дуже поволі і легенькі простенькі мелодії.

Таким чином вже самий стрій інструмента відбирає можність розвитку техники і тому порада автора: „саме головне, треба добре розвивати технику пальців, із-за чого потім буде легко розбиратись по нотах“—це порада не здійснима, бо (не кажу вже, що не техника пальців дає можність „розбиратись по нотах“), просто нема на чому тої техники розвивати.

Ще більше обмежують інструмент дальші вказівки. З них випливає, що з правої руки грати можуть чотири пальці, а з лівої—„приймає участь тільки один, який-небудь палець—або 2-й, або 3-й. Виходить, навіть відрубавши собі чотири пальці на лівій руці й ще в додаток мизинець на правій—все ж можна бути стопроцентним бандуристом. Ясно, що це не так і відсуває технику гри не на сто, а мабуть на тисячу літ назад.

Оцим. властиво і характеризується вартість школи: вона вертає в передісторію. Це—головне. Решта—деталі, але все ж і деталі важні. Напр., з нот треба знати до-мажорну гаму, знаки (бемоль), (дієз), (бекар) і їх значення“. Трошки малувато, але, як-так, то й того знати не треба, бо на протязі усієї школи ви ні разу не побачите потреби, скажім, в бекарі, тоб-то ні разу не маєте обіч фа-дієз і фа і т. д. Нема потреби і в бемолі, бо його теж ні разу не зустрінеш у школі. Знати „до-мажорну гаму“, очевидно не шкодить, але невже не треба знати більш нічого? Навіть на бандурі, що рекомендується в школі, маємо чотири гами, а знати їх, виходить, автор не рекомендує.

Або от —„Великий палець правої руки завжди грає від себе, а останні три пальці грають до себе; на лівій руці палець гра тільки від себе“. Таким чином так званого „ногтевого положення“, коли й великий може грати „до себе“, а решта „від себе“, автор не знає. Це знов обмежує можливість.

Та от далі читаємо увагу 13 —„Як над нотами йде пунктир рівний, то це значить, що грать далі треба так, як гралось перед цим“; 14) „Як пунктир буде йти знизу вгору, то значить треба йти вгору, не однімаючи пальця від струн; як буде йти згори вниз, то палець теж повинен лежати на струнах“. Оце вже викликає певного рода „недоумєніє“. Іти не однімаючи пальця, це значить, говорючи музичною мовою—дати легато. Коли б автор обмежився тільки увагою 13 про рівний пункт ....(„класти ті ж пальці“)—це було б ясно. Увага 14 з пунктиру робить вже легато, а легато вверх по струнах для правої руки можливо тільки для великого пальця, а для решти—тільки в ногтевім положенню, якого автор не знає. Отже, увага 14 може поплутати у читача всі поняття про гру на бандурі.

Деякі зауваження трошки комичні, напр. 11) „Кожне перше упражнєніє треба грати не менш як разів 50“... Це як кому. Я думаю, є такі музиканти, що їм треба рекомендувати „не менш як 100“. Або 7)—„На бандурі кожний день треба грати не менш як півгодини“... Це дивлячись для якої техники: як для тої, що орудує тільки п'ятьма пальцями, то ще й забагато, а як для іншої, то малувато. Ще краща увага 3) „Кілки так треба вкріпляти в дерево, щоб вони не розкручувались“... Було б дивно думати, що який-небудь бандурист буде „вкріпляти“ кілки так, щоб вони іменно „розкручувались“.

І от окрім таких 16 уваг—більш нічого, і, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно, чутливого інструмента зроблено бринькало, для якого начеб-то і вказівок ніяких не треба.

В тім же 1913 р. в Одесі вийшов: „Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі“ М. Домонтовича. Невеличка передмова з плутаною історією походження бандури, далі розділ „Вигляд і стрій кобзи“. Рекомендується інструмент на 7 басів і 20 приструнків, але про стрій говориться тільки в заголовку, бо дальший розділ знову „Стрій кобзи“. Для басів маємо тони від „до“ до „сі“ малої октави, а для приструнків „ля“ „сі“ малої октави, „до“ 1-ої октави, і т. д. до „фа“ 3-ої октави. Цей стрій дивує. На басах уже маємо „ля“ й „сі“ малої октави,—пощо ж їх повторювати на приструнках? Яка рація подвоювати ці ноти? Подвоюється звичайно яка з визначних нот—тоника, домінанта, але яка рація в подвоєнні „сі“?

Далі. Гама до-мажор. Розпочаття її з ля можна пояснити бажанням мати цілу гаму ля-мінор—нехай. Вгорі гама до-мажор закінчується своїм до і, здавалося б, кінець. Але маємо вгорі ще ре, мі і навіть фа. Навіщо ці три струни?

Відділ—„Як держати кобзу й як грати по ній“. Тут бодай згадується про різні способи держання бандури[1]). Тут же в цім відділі деякі поняття про ноти (ціла, половина і т. д.).

Далі відділ „Півтони“, але туди зведено багато ще де-чого: тут строї, при чім стрій соль-мажор називається просто „фа-дієз“, а стрій фа-мажор—„сі-бемоль“. Тут же читаємо й таке: „Кобза—це інструмент, мов навмисне пристосований до акомпаніменту“... Або такі відомості: „Для того, щоб грати на кобзі які-небудь п'єси чи танці, треба таки багатенько попрацювати. А щоб навчитися тільки акомпанувати, то на це доволі 2—3-х місяців науки“. Он бач як просто! І от в цій простоті й криється великий гріх таких підручників. За-

---

1) Видимо автор читав мою доповідь про кобзарів,—звідти взято три типи — чернігівський, полтавський і харківський; а також мій підручник—звідки взято трошки деталів про звучання струн.

надто вже вони злегковажили бандурне мистецтво: побринькав два-три місяці—і вистачить! На тім кінчається підручник Домонтовича. Друга частина—то вже пісеньки.

Як бачимо, основні хиби ті самі, що й у Шевченка: убогість. Бачимо брак хоч якої-будь системи, брак указівок на самі способи грита з рештою це й не дивно, які там указівки потрібні для інструмента, що на нім досить 2—3 місяців, щоб вивчитися грати? І певна щирість авторова, певна видима любов до справи гинуть у тому примітивізмі, у тій проповіді сугубого убожества.

І нарешті третій підручник „Самовчитель гри на бандурі (кобзі). Скомпонував артист імператорських театрів Василь Овчинників" (не так артист, як суфльор—це точніше).

Стрій визнає автор тільки один—„до-мажор" (і паралельний ля-мінор). Діяпазон бандури такий: баси фа, соль, ля—великої і до, ре, мі, ля—малої октав, приструнки ре 1-ої—до 3-ої октав (зі вставним соль-дієз 1-ої окт.) Тут дивує от що: єдина тональність до-мажор, а основного—тоники (до 1-ої окт.)—немає, бо приструнки розпочинаються з ре. Потім у басах основні баси мусять бути тоника (до), субдомінанта (фа) і домінанта (соль). Вони і є, але в різних октавах. Теж і до тональности ля-мінор: тоді як вона природно звучить октавою нижче (властиво мусили б бути і домінанта й її октава).

А далі—убожество. Тут вам і „акомпанімент", тут „екзерциції", тут і уваги, що „завжди" (як вам подобається оце „завжди"?) бас повинен грать з першим приструнком; тут і яка-небудь убога музична фраза, а до неї додано: „останні два екзерц. дуже потрібні для розвитку пальців і їх треба проґравать що-дня" і т. д. А чого варті всі ті „екзерцисії" можна бачити хоч би з відділу вправ для басів. Власне там **о д н а в п р а в а**, що не використовує й усіх струн басових, і все. Це і є відділ вправ [illegible] сах..

Далі вже йти нікуди, і не дивно, що м[illegible] зики ставилися до бандури з усмішкою. Гр[illegible] бандурі в такій формі—це була вже не музик[illegible]. Мало того, що вона була примітивна, в[illegible] обіцяла бути тільки примітивною, бо ту[illegible] місця для розвитку. Грати тільки 5 [illegible] тільки в однім положенню „від себе" т[illegible] себе"; знати тільки одну гаму—це не муз[illegible]ка. Безконечне число бандурних нюансів, штрихів, змін характеру звучання і шляхом іншої постановки пальців і шляхом зміни тих пальців, зміни рук, зміни реґістрів і т. д.—все це відпадає, нічому тому немає місця, ні про що те навіть і не згадується. От чому, думаю, пропаґування тих найпримітивніших способів гри не допомагало справі, а шкодило їй—бо **н е д а в а л о п е р с п е к т и в**. Примітив, як ступінь, як засіб, як перехід до чогось вищого-кращого—це ясно, зрозуміло і потрібно. Примітив же самозадоволений, який каже: „далі йти нікуди та й не треба"—це шкідник поступу. І от наслідки появи отих підручників—маємо в тих десятках сучасних бандуристів, які не мають поняття про музику, але їздять по Україні, навіть за межі України й там репрезентують „бандурне мистецтво". Бездарні, безграмотні, чисті хижаки в мистецтві—вони уривають, де можуть, об'являють себе „вчителями", грабують і все це цілком безкарно, бо немає жодної контролі. Повісити в[illegible] шевської майстерні—не можна, не ма[illegible] няття про шевство, а об'явити себе [illegible] стом", „капелою бандуристів" можн[illegible] завгодно.

Г. Хо[illegible]

СЕЛЯНСЬКИЙ ХОРОВИЙ ГУРТОК ім. ЛЕОНТОВИЧА

(с. Гайворон на Першомайщині)

В 1920 році з ініціятиви вчителя Гайворонської трудшколи т. Морозюка було організовано чоловічий хор у кількості 35 осіб. Цей хоровий гурток складався переважно зі старих селян років по 45. За якийсь час хор уже спі-



вав чимало українських пісень. Про хор довідалися в районі і, коли був районний з'їзд рад, то хоровий гурток запросили дати там концерта. Концерт було дано, і хор одержав подяку. Це підбадьорило членів [illegible] вони ще з більшою охотою почал[illegible] вати співанки. Через деякий час зно[illegible] гурток дав концерти на станції [illegible]ворон у театрі залізничого клубу та в театрі Могиляцької цукроварні, де теж правління клуба винесло подяку гуртковій. Так існував цей хоровий гурток аж до 1927 року. Концерти були і платні, але більшість—безплатні, особливо, на революційні свята та при переведенні різних кампаній.

У диригента т. Морозюка (сидить у центрі) давно вже з'являлося бажання втягнути до хору сільських дівчат та зробити це не щастило, бо батьки та матері були проти цього. Аж ось в 1927 році при Гайворонському сельбудинкові було організовано школу лікнепу для підлітків. Між ними було 36 дівчат, і тов. Морозюк організував двоголосний співочий гурток з 20 дівчат-школярок. Співи їм дуже подобалися й дівчата після лекцій завжд[illegible] сили т. Морозюка проспівати з ними к[illegible] пісень, а з часом до того захопилися [illegible] що побажали співати в хорі, де співають [illegible] рослі", й ублагали своїх батьків пускати [illegible] співанки. В цей час же добавилось кілька [illegible] рослих дівчат і жінок, і в нас тепер зав[illegible] праці й ініціятиві диригента т. Морозюка [illegible]ний мішаний хоровий гурток в 40 чол.

ТЕРЦІЯЛЬНИЙ ЕТЮД

На квартет бандур

Музика Гн. Хоткевича

Allegro

p

p

3

mp

mp

p

mp

B

mf

mf

mf

mf

C

D

E

F 4/4 crescendo

mf

mf

mf

mf

3/4 G 4/4 8 - - - - - - - x

f

f

f

f

H

f

I

ff

K 4/4

3/4

rit

L 4/4 Повільніше

mp

rit

mp

rit

mp

rit

mp

M

Ще повільніше

p

p

p

p

rit

N

Ще повільніше

1 2 3 4 5

rit

rit

rit